

Susanna Hauki

## UNELMISTA TOTTA?

*Meine allerersten Tastenträume* -pianokoulun  
suomentaminen ja käännöstyön analysointi  
laulukääntämisen näkökulmasta



# TIIVISTELMÄ

Susanna Hauki: Unelmista totta? *Meine allerersten Tastenträume* -pianokoulun suomentaminen ja käännöstyön analysointi laulukääntämisen näkökulmasta  
Pro Gradu -tutkielma  
Tampereen yliopisto  
Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriopinnot  
Saksan kääntämisen ja tulkkauksen opintosuunta  
Marraskuu 2019

Musiikin ja tekstin hybridi yhdistettynä kääntämiseen tuo huomioitavaksi monia sellaisia seikkoja, jotka saattavat vaikuttaa sopivien kielellisten ratkaisujen löytämiseen enemmän kuin etukäteen aavistaisi. Jokaisen sanan ja tavun merkitys kasvaa, jos käännettävä kohde on lyhyt, vähistä aineksista rakennettu ja sidottu musiikin asettamiin kehyksiin (Franzon 2011, 1). Hyvässä laulullisessa tekstissä sanat ja musiikki ovat yleensä sopusoinnussa (Salo 2014, 46). Kääntäminen tuo tähän mukanaan uusia ulottuvuuksia eri kielten ja kulttuurien välisistä eroista, joiden yhdistäminen laulettavuuteen voi olla haastavaa. Musiikin ja kääntämisen aihepiiri on yhä käännöstieteen marginaalissa, vaikka tutkimusten määrä on lisääntynyt viime vuosikymmeninä.

Tarkastelen tässä aineistolähtöisessä tutkielmassa saksalaisen alkeispianokoulun *Meine allerersten Tastenträume 1* (Anne Terzibaschitsch, Musikverlag Holzschuh, 2000) omaa suomennosta ja siihen valittuja käännösratkaisuja. Tavoitteena on osoittaa, että teoksen lyhyet kappaleet toimivat pienimuotoisuudestaan huolimatta sopivana materiaalina laululyriikan kääntämiseen liittyville käännöstieteellisille näkökulmille ja että vain muutaman tahdin pituisessa lähtötekstissä on mahdollista kohdata samantapaisia käännösongelmia kuin laajamuotoisemman laulumusiikin parissa. Tutkielman teoriaosuudessa tarkastellaan erityisesti skoposteorian valossa musiikin ja kääntämisen suhdetta, laulukääntämisen tärkeimpiä osa-alueita sekä tutkielman kannalta keskeisiä kääntämisen painopisteitä ja niiden myötä valikoituvia käännösstrategioita. Analyysiosassa pohditaan aineistosta valittujen kappaleiden käännöstyössä esiin nousevia kysymyksiä sekä niiden ratkaisumahdollisuuksia. Esimerkeiksi valikoitujen kappaleiden käännöksiä tarkastellaan Low'n *Pentathlon approach* -viitekehyksen tarjoamien strategiavalintojen avulla. Johtopäätöksenä voidaan todeta, että laulukääntämisen ongelmakentän kirjo on olemassa hyvin pienimuotoistenkin kappaleiden parissa ja että laulukääntämisen strategioita voidaan soveltaa myös niihin.

Avainsanat: Laulujen kääntäminen, funktionaalisuus, riimi, adaptaatio

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.



## Sisältö

1 Johdanto .....	1
2 Musiikki ja kääntäminen .....	6
2.1 Musiikki vai teksti? .....	8
2.2 Laulujen kääntäminen.....	12
2.2.1 Laulettavuus.....	18
2.2.2 Runot.....	25
2.2.3 Riimi .....	27
2.2.4 Rythmi.....	30
2.2.5 Luonnollisuus.....	31
2.2.6 Uskollisuus.....	32
2.2.7 Adaptaatio ja parafraasi .....	32
2.2.8 Korviketekstit.....	34
2.2.9 Ei-laulettavat laulutekstit .....	35
3 Aineisto ja menetelmät.....	37
3.1 Tekijä.....	37
3.2 <i>Tastenträume</i> -sarja .....	38
3.3 Lähdeteos.....	39
3.4 Tutkimusmenetelmä .....	40
4 Kääntämisen painopisteet.....	42
4.1 Otsikko.....	42
4.2 Funktionaalisuus.....	44
4.3 Ekvivalenssi.....	45
4.4 Onomatopoeettiset ilmaisut .....	46
4.5 Multimodaalisuus .....	48
4.6 Kuvitus.....	50
5 Käännökset.....	52
5.1 Die Schnecke .....	52
5.2 Auf der Wiese.....	54
5.3 Der Himmelston .....	55
5.4 Die Feuerwehr .....	56
5.6 Blumenlied.....	58
5.7 Tastenträume-otsikko .....	58
5.8 Nuottitehtäviä .....	60
6 Lopuksi.....	62
Lähdeluettelo .....	64
Deutsche Kurzfassung.....	i



# 1 Johdanto

Musiikin ja kääntämisen yhdistelmä on kiinnostava aihepiiri, jonka kysymykset saattavat näennäisesti vaikuttaa yksinkertaisesti ratkaistavilta. Kun aiheeseen perehtyy tarkemmin, joutuu käännösratkaisuja monesti valitsemaan useista vaihtoehdoista. Tämän tutkielman alkuperäisenä innoittajana toimi monivuotinen taustani pianistina ja pianonsoitonopettajana sekä Saksassa viettämäni vuodet, joiden aikana tutustuin saksalaisen kollegani Anne Terzibaschitschin opetuskäyttöön laatimaan *Tastenträume* -pianonuottisarjaan. Suurin innostus käännöksen pohdintaan alkoi sarjan otsikosta. Kyseinen sarja oli ensimmäistä kertaa käytössäni työskennellessäni Saksassa pianonsoitonopettajana 2000-luvun alkupuolella. Jostain syystä otsikon sananomukainen kääntäminen suomen kielelle ei tuntunut mielestäni luontealta, ja vaihtoehtojen pohdinta antoi käännöstieteen opintojen parissa vähitellen aihetta syventyä perusteellisemmin laulukääntämisen maailmaan. Ajankohtaiseksi teema tuli jälleen, kun oli aika valita tutkielman aihe. Tarkastelen, esiintyykö hyvin lyhyissä lauluteksteissä samantapaisia käännösongelmia kuin laulukääntämisen muilla alueilla aiemmin on havaittu, ja voidaanko laulukääntämisen strategioita soveltaa myös pienimuotoisissa lauluteksteissä sekä minkälaisia käännösstrategioita on sopivinta käyttää, jotta käännös palvelee tarkoitustaan kohteessa, johon kuuluu nuottikuva, riimitetty lauluteksti ja kuvitus.

Koska teos oli osoittautunut hyväksi opetusmateriaaliksi, jatkoin sen käyttöä Suomessa suomenkielisten oppilaiden kanssa. Tunneilla tuli eteen tilanteita, jossa lyhyitä laulutekstejä oli käännettävä ”lennosta”. Usein hetkessä tapahtuva kääntäminen onnistui hyvin, mutta kaikkien kappaleiden suomentaminen ei kuitenkaan aina sujunut siltä istumalta. Joissakin tapauksissa tehtävä osoittautui yllättävän hankalaksi lyhyestä tekstistä ja helposti ymmärrettävästä sisällöstä huolimatta. Musiikin mukana sujuvana alkanut riimittelystä loppui kuin seinään, kun jatkoin kanssa ei päässytäkään eteenpäin. Alkutekstin veroista, yhtä hyvin musiikkiin sopivaa versiota oli pohdittava kauan jälkeenpäin. Kyseessä oli aina pienen kappaleen runomuotoinen, loppusointuinen teksti, joka sopi saksankielisenä musiikkiin tarkasti niin tavutukseltaan, sanojen painoitukselta kuin riimirakenteeltaan. Joissakin tapauksissa sanatarkka tai sisällöltään edes jossain määrin vastaava käännös ei toiminut ollenkaan, koska päämääränä oli tekstin sovittaminen nuottikuvaan mahdollisimman luontevasti. Kappaleiden lyhyys ja äärimmäinen yksinkertaisuus ei yleensä jättänyt ylimääräistä liikkumavaraa. Joskus taas kulttuurierot näyttivät ylittävän esteiltä. Miten tällaisissa käännöstehtävissä olisi mahdollista löytää riittävän hyviä ja toimivia

ratkaisuja? Alkutekstin kompastuskivistä ja kääntämisen mahdottomuudesta ”maallikolta” kuultu kommentti ”miksei muka” antoi osaltaan aihetta ajatella kohteen käännösongelmia tarkemmin ja etsiä niihin perusteltuja vastauksia. Millaisia käännösratkaisuja olisi hyvä valita ja millä tavoin alkutekstistä olisi mahdollisesti poikettava? Oliko teksti joskus parasta jättää kokonaan pois? Miksi oli syytä toimia näin? Aluksi hieman hupaisalta vaikuttanut ajatus näennäisesti yksinkertaisesta käännöskohteesta avasikin mielenkiintoisen tien laulukääntämisen maailmaan ja tähän tutkielmaan.

Laulutekstin oma kääntäminen tutkielman materiaaliksi toi mukanaan käytännöllisen näkökulman siitäkin syystä, ettei alkutekstiä ole aiemmin suomennettu. En myöskään kohdannut samasta näkökulmasta tehtyä tutkimusta tai tutkielmaa, joten tästäkin syystä pidin aiheen käsittelyä tarpeellisena. Uusimmat Suomessa julkaistut pianokoulut on toimitettu nykyään valmiiksi monikielisinä ja vanhemmista julkaistaan uusia, monikielisiä painoksia yleensä suomesta ruotsiksi ja englanniksi käännettynä (ks. esim. Suomalainen pianokoulu 2002). Niissä esiintyvien laulutekstien tarkastelu on kääntäjän näkökulmasta kiinnostavaa. En kuitenkaan tässä tutkielmassa vertaile tai analysoi näiden eri lähteiden käännöksiä tarkemmin. Omaa käännöstäni ei ole vielä julkaistu, mutta *Meine allerersten Tastenträume* -pianokoulu voisi olla suomenkielisenäkin tervetullut osaksi jo olemassa olevaa laadukasta pianonsoiton oppimateriaalin kirjoa.

Aihe nousi alun perin esiin työni pohjalta. Aiheen valintaan vaikutti myös kommentoitujen käännösten lisääntyminen tutkielmatyyppinä (ks. Vehmas-Lehto 2000, 6). Tutkielma on aineistolähtöinen ja teoriaisuus muotoutuu aineistosta esiin valikoituvien ilmiöiden ja käännösongelmien käsittelyn pohjalta. Aluksi luodaan lyhyt yleiskuva alan historiasta ja nykytilasta. Teoriaosassa käsitellään aluksi musiikin ja laulukääntämisen yhdistelmää yleisesti ja kuvaillaan erilaisia laulukääntämisen tapoja ja niihin vaikuttavia tekijöitä. Lisäksi huomioidaan kuvituksen ja multimodaalisuuden osuutta.

Aloitin kappaleiden kääntämisen vähitellen opetustilanteiden yhteydessä. Olen suomentanut teoksen kokonaan, mutta nostan analyysissä esiin tarkasteltavaksi muutaman selkeän esimerkin. Lähtöolettamuksena on, että kielten ja kulttuurien välisistä eroista huolimatta kappaleet voidaan kääntää toisellakin kielellä sujuviksi ja saada toimimaan käännösinäkin hyvänä opetusmateriaalina. Lisäksi olen poiminut analyysiin näytteitä muistakin teoksista, lähinnä liedeistä, jotka olen valinnut liedpianistina työskentelyn yhteydessä sopiviksi esimerkeiksi.



Tutkimusaineisto ei kuulu varsinaisesti laulumusiikin alalle, mutta se sisältää osittain sanoitettuja kappaleita ja muutamista lasten- ja kansanlauluista opetuskäyttöön tehtyjä yksinkertaistettuja versioita. Näiden peilaaminen lyriikan kääntämisen teorioihin oli mielenkiintoinen prosessi, minkä päämääränä oli etsiä vastauksia ja ratkaisuja tämänkin tutkimuskohteen erityisiin käännösongelmiin. Kääntäminen onnistui välillä täysin sanatarkasti, mutta paikoitellen aihepiiriin muuttaminen tai jopa tekstin poisjättäminen osoittautuivat tarpeellisiksi muutoksiksi.

Samanlaisesta kohteesta ei löytynyt aikaisempia tutkimuksia, vaikka laulujen, lyriikan ja oopperan kääntämistä on tutkittu kuluneiden lähivuosikymmenten aikana jo melko paljon. Liedin, pop-musiikin ja suurimuotoisempien teosten kuten oopperan, operettien ja musikaalien saralla on tehty käännostutkimusta eri näkökulmista. Dürr (2004), Kaindl (1995, 2005), Gorlée (2005) ja Virkkunen (2001) ovat perehtyneet erityisesti oopperan kääntämiseen. Musikaalien ja laulukääntämisen alalla ovat muun muassa Franzon (2008, 2009, 2010, 2011) ja Low (2003, 2005, 2013, 2017) tehneet käännostutkimusta, joissa yhteisenä nimittäjänä on yleensä käännosten laulettavuus ja siihen vaikuttavat tekijät (esim. Dürr 2004; Low 2003, 2005, 2013; Mateo 2012). Runouden kääntämistä on tutkittu melko paljon (esim. Lefevere 1975; Oksala 2004; Raffel 1988; Weissbort 1989). Laulukääntämisen tutkiminen vaihtelevista näkökulmista on viime aikoina ollut suosittua myös useiden pro gradu -tutkielmien aiheena. Tarkastelun kohteina on usein ollut musikaali tai pop-musiikki, mutta oman tutkimusmateriaalin tapaista kohdetta ja näkökulmaa en ole kohdannut. Teorian tarkasteluun on olemassa melko paljon kirjallisuutta ja lähtökohdaksi poimittu Low'n *Pentathlon approach* on yksi niistä. Se soveltuu hyväksi viitekehyykseksi laulukäännösten tarkasteluun genrestä riippumatta. Valitsin sen omaan tutkielmaani näkökulmaksi, mutta kuvailen lisäksi hieman muidenkin aihepiiriin perehtyneiden tutkijoiden ja kirjoittajien kokoamia toimintatapoja ja ajatuksia laulumusiikin kääntämisestä.

Tutkielmani prosessin aikana oli hyvin mielenkiintoista välillä yllättävissäkin tilanteissa tavoittaa omaa tutkimuskohdettani valaisevia näkökulmia ja ideoita esimerkiksi tunnettujen henkilöiden puheenvuoroina erilaisissa tilaisuuksissa. Nämä antoivat arvokasta ainesta pohdittavaksi ja tukemaan muuta lähdemateriaalia.

Näyttää vahvasti siltä, että tämän tutkielman hyvin pienimuotoisen aineiston kohdalla on pohdittava samantapaisia kysymyksiä kuin suurimuotoisten teosten kohdalla. Aihe on siksi kiinnostava, koska soitonopiskelussa hyväksi koettua oppimateriaalia on usein käytössä yli

kielirajojen. Käänsin alkuperäisen aineiston saksasta suomeksi ja analysoin samalla, minkälaisia käännösratkaisuja kannattaisi tehdä, jotta suomenkielinen versio olisi kaikilta osin yhtä toimiva ja käyttökelpoinen kuin saksankielinen alkuteos. Aluksi on esimerkiksi mietittävä, onko kääntäminen kaikissa kohdissa aina mahdollista tai edes tarpeen? Miten suomentamisessa käytetyt ratkaisut ovat perusteltavissa? Mitä tehdä, jos käännös ei soviikaan kuvitukseen? Voiko tai kannattaako mukana olevia saksalaisia ja lähinnä vain Saksassa tunnettuja perinteisiä lauluja suomentaa vai onko tekstin poisjättö näiden kohdalla parempi ratkaisu? Tässä tutkielmassa haetaan vastauksia näihin ja muihin aiheeseen liittyviin kysymyksiin, joita kääntämisen aikana oli pohdittava.

Tutkielman toisessa luvussa käsitellään yleisesti kääntämistä musiikin yhteydessä ja laulukääntämistä sekä tarkastellaan merkittävimpiä alalla tehtyjä tutkimuksia. Laulukääntämisen eri näkökulmiin perehdytään Peter Low'n muotoilemassa *The Pentathlon Approach to Translating Songs* (2005) -viitekehyksessä, joka on käyttökelpoinen malli aihepiirin ilmiöiden ymmärtämiselle. Lisäksi se antaa kääntäjälle oivat työkalut laulukääntämisen ongelmakentän hallintaan. Low'n lisäksi perehdytään lyriikan kääntämiseen myös muiden lähteiden johdolla (Dürr 2004; Franzon 2011; Lefevere 1975). Erilaisia laulukääntämisessä tekstiin liittyviä seikkoja pohditaan tarkastelemalla kääntämisen, adaptaation ja uudelleensanoittamisen problematiikkaa.

Kolmannessa luvussa esitellään tutkielman aineisto ja kuvaillaan tutkimusmenetelmää. Neljännessä luvussa pohditaan sellaisia kääntämiseen liittyviä kysymyksiä, jotka ovat käsiteltävän aineiston analyysin kannalta merkittäviä. Niihin kuuluvat esimerkiksi käännöksen funktionaalisuus, ekvivalenssi, onomatopoeettiset ilmaisut ja multimodaalisuus. Teoriaosuuksiin liitetään paitsi aineistosta nousevia esimerkkejä, myös muista valikoiduista teoksista poimittuja näytteitä, joissa sama ilmiö esiintyy. Lisäksi kiinnitetään huomiota lapsiin erityisenä kohderyhmänä muun muassa Oittisen ja muiden alan tutkijoiden lähteiden johdattelemana.

Sarjan pääotsikko *Tastenträume* osoittautui jo kääntämisen alkutaipaleella eräänlaiseksi kompastuskiveksi, jossa täysin samanmuotoinen suomennos *kosketinunelmia* tai *kosketinten unelmia* kuulosti ensivaikutelmaltaan keinotekoiselta. Tästä syystä otsikkojen kääntämiseen syvennytään tarkemmin tässä luvussa. Funktionaalisuuden tarkastelu on aineiston kohdalla keskeisessä asemassa, koska juuri funktionaalisuus on usein osoittautunut käyttökelpoiseksi strategiaksi laulukääntämisessä (Franzon 2011, 2008; Rossi & Siponkoski 2010; Low 2003,

2013). Funktionaalisuuteen liittyy läheisesti kotouttaminen, minkä toteutumista tutkielmassa käsiteltävien kappaleiden käänöksissä myös tarkastellaan. Ekvivalenssi ja onomatopoeettiset ilmaisut liittyvät osaltaan tähän strategiaan. Lähdeteoksessa on mukana kuvitus, joten multimodaalisuus on myös kiinnostava ja tärkeä tekijä. Kutakin kohtaa valaistaan aineiston käännöksestä nousevilla esimerkeillä. Viidennessä luvussa sovelletaan tarkemmin edellä mainittua Low'n (2005) viitekehystä aineistosta poimittujen kappaleiden käänösratkaisuissa.

## 2 Musiikki ja kääntäminen

Musiikkia ja kääntämistä on tutkittu käännöstieteessä alan muuhun tutkimukseen verrattuna suhteellisen vähän (Dürr 2004, 1036; Susam-Sarajeva 2008, 187). Musiikin ja käännöstieteen yhdistelmän tutkimustarve on kuitenkin huomattu (Mateo 2012, 115; Minors 2013, 3; Susam-Sarajeva 2008, 187). Oopperan kääntämistä ovat lähivuosien aikana tutkineet esimerkiksi Desblache (2007), Dürr (2004), Gorlée (2005), Kaindl (1995), Langer (2014) ja Virkkunen (2001). Mainitsemisen arvoinen on Matamalan & Oreron (2008) artikkeli, johon on koottu lähes sadan oopperan kääntämiseen liittyvän teoksen ja luettelo ja kuvaukset keskeisestä sisällöstä. Oopperan kääntämistä on tutkittu jo aikaisemminkin ja 1900-luvun alkuvuosikymmeninä merkittäviä aihetta käsitteleviä tutkijoita ovat olleet muun muassa Brecher (1911), Dent (1935), Hoffmann (1926) ja Istel (1914). Laulujen kääntämistä on tutkittu monella taholla ja eri genrejen parissa. Tässä yhteydessä mainittakoon Franzon (2008, 2009, 2010, 2011), Low (2003, 2005, 2013, 2017) ja Kaindl (2005). Lyriikan kääntämistä ovat tutkineet muun muassa Lefevere (1975), Raffel (1988) ja Weissbort (1989). Lisäksi eri näkökulmista musiikkiin ja kääntämiseen liittyvät aiheet ovat lähivuosien aikana innoittaneet useiden pro gradu -tutkielmien (mm. Hakola 2007, Herrera-Guevara 2006, Niemelä 2008, Sivonen 2013) ja väitöskirjojen tekoon yliopistoissa.

Musiikin ja kääntämisen alalla saattaa Franzonin (2009, 6) mukaan vallita tietynlaista epäyhtenäisyyttä siitäkin syystä, että eri tutkijat saattavat otsikoida saman aiheen eri tavoin. Tässä tutkielmassa käytetään nimityksiä laulujen kääntäminen, laulukääntäminen ja laululyriikan kääntäminen.

Kääntämisen ja musiikin yhdistelmä on mielenkiintoinen ja laaja tutkimusalue käännöstieteen, kulttuurin, musikologian ja mediatutkimuksen aloilla. Musiikki vaikuttaa monella eri tavalla jokapäiväisessä elämässä, eri kulttuureissa ja kulttuurien välillä. Sillä on moninainen ja merkittävä rooli ja merkitys yksilöille ja yhteisöille, kulttuurien kehityksessä, erilaisissa organisaatioissa ja yhteiskunnissa. (Susam-Sarajeva 2008, 187.)

Musiikki on universaali kieli, joka liikkuu sujuvasti kielirajojen yli. Musiikin välityksellä voidaan ilmaista tunteita ja kertoa tarinoita. (Low 2017, 2.) Tarinankerronta ja viestien välittäminen tapahtuu etenkin vokaalimusiikissa (laulaen esitetyssä musiikissa), mutta pelkkien sanojen välityksellä ei kielirajojen ylittäminen ole yhtä sujuvaa (mp.). Nuottien universaalien kielen rinnalla italian kieli on vakiintunut musiikkiterminologian kieleksi

dynamiikasta (voimavaihtelusta), agogiikasta (temponvaihtelusta) sekä sävellyksen tunnelmasta kertoviin sävellysten esitysmerkintöihin. Nykyään säveltäjät käyttävät italian lisäksi paljon myös englantia tai omaa äidinkieltään. (Bönig & Kreutziger-Herr 2009, 36–37.)

Kuvailemalla musiikin ja tekstin merkityksen eri ilmenemismuotoja Susam-Sarajeva (2008, 188) toteaa, että todennäköisesti ainoastaan tällä multimodaalisella yhdistelmällä voi olla yhtä vahva vaikutus kuin esimerkiksi uskonnollisella kokemuksella. Sen merkitys ja kokeminen ilmenee eri tavoin yksilön eri elämänvaiheissa. Se voi toimia yhdistävänä tekijänä tai oikotienä eri ajanjaksoihin herättämällä muistoja, jotka liittyvät esimerkiksi henkilöihin, kokemuksiin, tunteisiin, paikkoihin ja tapahtumiin. (Mp.) Vahva liikuttuminen lienee monelle tuttu tyypillinen reaktio. Toisaalta musiikki ja runo tai sanoitus voivat erikseenkin toimia tällaisina vaikuttimina.

Musiikkitieteilijä ja sosiologi Simon Frith on tutkinut laajasti erityisesti pop-musiikkia, musiikin filosofisia ja esteettisiä kysymyksiä sekä musiikin sosiologisia näkökulmia. Musiikin perusolemuksesta hän luonnehtii seuraavaan tapaan: musiikki on ympäristön erilaisista äänistä – tai hiljaisuudesta – erottuva, järjestäytynyt sarja ääniä, jotka tuotetaan tarkoituksenmukaisesti ja jotka välittyvät kuuntelijalle taustasta erottuen aktiivisen kuuntelun myötä. (Frith 1996, 100.) Yksinkertaisemmin ilmaistuna musiikki on laulamalla tai soittamalla tuotettu sävelten ryhmä, joka noudattelee rytmin, melodian ja harmonian lakeja (Salo 2014, 38). Nykyaajan teknologinen kehitys on häivyttänyt tehokkaasti hälyäänten ja musiikiksi miellettyjen äänien rajapintaa, koska taustamusiikki soi lähes kaikkialla sekoittuen taustan hälyyn ja puheeseen. Klassistakin musiikkia voidaan nykyään yhä enemmän kuulla konserttisalien ulkopuolella taustamusiikin roolissa osana yleistä äänimaisemaa. Musiikin mieltäminen musiikiksi on kuitenkin läheisesti yhteydessä kuuntelun intensiteetin tasoon. (Frith 1996, 100.)

Frith (2004, 26) kuvailee, että musiikki ja teksti vaikuttavat paitsi yksilön tasolla myös kaikissa kulttuureissa liittyen läheisesti niiden syntyyn sekä kulttuuriperinnön välittämiseen eri sukupolvien välillä. Musiikilla on lisäksi huomattavasti merkittävämpi vaikutus tunneperäisiin asioihin jokapäiväisessä elämässä kuin kulttuuritieteiden tai sosiologian aloilla yleensä tunnustetaan. (Mp.)

Musiikin ja kääntämisen voisi jo edellä mainituista näkökulmista katsottuna olettaa olevan tutkimuskohteiden kärkisijoilla. Tilanne on kuitenkin lähes päinvastainen ja syynä siihen

saattaa olla, että monitieteisyydestä johtuvat metodologiset kysymykset ovat usein hankalasti rajattavissa. (Susam-Sarajeva 2008, 188–189.) Käännöstieteessä inhimilliseen vastaanottoon ja reaktioon liittyviä kysymyksiä on tutkimusnäkökulmasta käsin vaikea rajata ja hallita. Toinen syy saattaa olla, että musiikkiin liittyvää kääntämistä ei varsinaisesti pidetä perinteiseen käännöstieteeseen kuuluvana alueena. (Mp.) Käännöstieteen perinteisten termien soveltaminen laululyriikan kääntämiseen saattaa osaltaan muodostaa monenlaisia ongelmia. Voidaan puhua esimerkiksi käännöksestä, adaptaatiosta, parafrasista tai uudelleenkirjoittamisesta. (Rossi & Siponkoski 2010, 318; Low 2013, 229.) Leppihalme (2007) kiteyttää kääntäjän yleisesti käyttökelpoiset strategiat neljään vaihtoehtoon, jotka ovat säilyttäminen, muuttaminen, lisäys ja poisto. Monissa laulukäännöksissä sovelletaan yhtä tai useampaa edellä mainituista strategioista funktionaalisuuden saavuttamiseksi (Low 2013, 229).

Laulukääntämisessä ei myöskään aina ole kyse perinteisessä mielessä kieltenvälisestä kääntämisestä. Mukana on toinen semioottinen järjestelmä, musiikki, johon käännetyn kielen tulee sopia mahdollisimman sujuvasti ja saumattomasti. (Rossi & Siponkoski 2010, 318–319.) Rossi & Siponkoski (2010) nostavat esiin lisäksi kulttuuriset, normatiiviset ja historialliset näkökulmat tärkeinä osatekijöinä, joita ei aina pelkästään funktionaalisesti onnistuneiden laulukäännösten kohdalla huomioida. Alalla vallitseva moninaisuus ja käsitteiden samearajaisuus on viime aikoihin asti saanut tutkijat keskittymään kääntämisen ja musiikin tutkimuksessa lähinnä oopperoiden käännöksiin, jotka useimmiten ovat jo saavuttaneet tietynlaisen ”pyhitetyn”, esikuvallisen ja vakiintuneen aseman. Kun siirrytään esimerkiksi kansan- tai populaarimusiikin pariin, on raja käännökseen ja adaptaation välillä usein hyvin häilyvä ja epämääräinen. Lisäksi erilaiset, kaikkialle leviävät epäviralliset tai mahdollisesti epäpätevinä pidettävät tai muuten harrastelijamaiset käännökset saavat tutkijat lähinnä kavahtamaan aihetta. (Susam-Sarajeva 2008, 188–189.) Kun kääntämisen osuutta musiikissa kuitenkin aletaan tutkia tarkemmin, on mahdollista alkaa ymmärtää entistä paremmin, minkälaisia muotoja käännökset tällaisissa yhteyksissä voivat saada ja miksi tietynlaisiin käännostratkaisuihin on päädytty (mp.).

## **2.1. Musiikki vai teksti?**

Musiikin ja tekstin asemaa tarkasteltaessa on hyvä luoda aluksi lyhyt katsaus eri aikoina vallinneisiin käytäntöihin. Painotus on vaihdellut puolelta toiselle pohdittaessa kumpi on tärkeämmässä asemassa, ja yhtä oikeaa tai tyhjentävää vastausta tähän ikuisuuskytymykseen

voidaan tuskin antaa. Varhaiset kehityslinjat voivat silti osaltaan valaista asiaa, kun pyrkimyksenä on ymmärtää musiikin ja tekstin yhteispeliä. Marssijärjestys vaikuttaa usein riippuvan aikakaudesta, tilanteesta, näkökulmasta, tyylistä tai genrestä. Aiheesta syntyy yhä uudelleen keskustelua, kun pohditaan kuinka nämä kaksi tekijää on saatu tanssimaan keskenään.

Valistuksen aikana alettiin kiinnittää aiempaa enemmän huomiota musiikin ja tekstin suhteeseen. 1700-luvun alkupuolella runo oli oleellisessa asemassa ja musiikin tehtävä oli lähinnä tukea ja edesauttaa runon välittämän sanoman esiintuloa. Laulun tehtävä oli usein miellyttää ja luoda kuvia yhteisistä, yleisesti tunnistettavista asioista kuten esimerkiksi keväästä, maisemasta ja erilaisista luonnon tunnelmista kaikille omaksuttavassa muodossa. Ominaista oli kirkas ja selkeä ilmaisu ja yhden hetken kuvaus ilman kronologista kehitystä. (Pellinen 2019.)

Myöhemmin 1700-luvulla sävellyksen ja musiikin ilmaisu sai olla omaperäisemmin kanta-aottavaa ja musiikki alkoi saada dramaattisempia piirteitä. Taiteilijan status ja taiteilijuus korostui. Romantiikan alussa minä-subjekti ja minäkuva alkoi esiintyä runoissa ja liedeissä ilmentäen vahvemmin omaa kokemusta ja ajattelua. Kansanomaisuudesta alkoi tulla taidetta ja esimerkiksi Mahler liitti kansanlauluja sinfonioihinsa. (mp.)

Mielenkiintoinen esimerkki tekstin erityisestä korostumisesta opettavaisena tekijänä ovat suomalaiset koululaulut 1800-luvun loppupuolella–1900-luvulla. Laulutekstejä opeteltiin huolella ulkoa ja niillä oli tärkeä kasvatuksellinen tehtävä isänmaallisuuden, moraalin ja sivistyksen välittäjinä. (Ekuri 2008, 35; Pellinen 2019.)

Kiista musiikin ja tekstin tärkeysjärjestyksestä oopperan alalla oli vilkasta myös Mozartin aikana ja kesti useamman sukupolven ajan. Tuliko tekstin palvella musiikkia ”sen uskollisena tyttärenä” vai päinvastoin? Mozart ihmetteli aikanaan hyvin suosittujen koomisten oopperoiden, *opera buffan* suurta suosiota, vaikka libretot saattoivat toisinaan olla suorastaan järjettömiä. Heikko teksti jäi hänen mukaansa kuitenkin loistavan musiikin varjoon, mikä selitti näiden oopperoiden suuren suosion. Mozart painotti musiikin valta-asemaa, jonka ansiosta heikompi libretto jäi taka-alalle. Säveltäjän oli oman työnsä lisäksi hyvä ymmärtää myös teatteria ja tekstin luomista, ja jos hän lisäksi pääsi yhteistyöhön hyvän runoilijan kanssa, oli tämä paras mahdollinen yhdistelmä. Mozart ei voinut aavistaa, että tämä eettinen kysymys ja musiikin ja tekstin välinen kilpailu kestäisi sukupolvien ajan. On kuitenkin

muistettava, että säveltäjä itse otti tekstin aseman huomioon hyvin vakavasti. Brecherin (1911) mukaan säveltäjät ovat saaneet inspiraationsa tekstistä. Langer (2014, 20-22) toteaa Rolandiin (1951) viitaten, että oopperan tulisi olla yhteisestä lähteestä valettu kokonaisuus, jossa musiikki ja teksti sulautuvat saumattomasti yhteen. Parhaimmassa tapauksessa kumpikin uhraa kompromissina juuri tarpeellisen määrän omasta itsenäisyydestään.

Mozartin aikana oli melko tavallista, että säveltäjän oli muutettava musiikkia sitä esittävän laulajan taitotason mukaan, ja samasta oopperasta saatettiin esittää eri versioita eri esityspaikoilla (Langer 2014). Lisäksi laulajat saattoivat itse vaatia muutoksia omaksi parhaakseen. Honolkan (1978) mukaan 1700-luvun säveltäjille ei olisi tullut kysymykseenkään kirjoittaa tekstejä itse. Säveltäminen ja sanoittaminen olivat kumpikin oma ja tarkasti rajattu taiteenlajinsa. (Langer, 2014, 23.) Vasta 1800-luvulla säveltäjät alkoivat enenemmän osallistua tekstin luomiseen. Kehitys huipentui runoilija-säveltäjä Wagneriin, joka yhdisti sanat ja sävelet musiikkidraamoissaan. (Langer, 2014, 23.)

Vanhassa kreikkalaisessa runoudessa säkeet ja musiikki olivat erottamattomassa yhteydessä toisiinsa kielellisiltä ja musikaalis-rytmisiltä ominaisuuksiltaan. Tämä yhteys on kadotettu länsimaalaisessa musiikinhistoriassa, jota leimaa pyrkimys puheen musiikillistamiseen ja musiikin puheellistamiseen. (Langer 2014, 18.)

Aikamme säveltäjä Olli Kortekangas (s. 1955) kuvaili haastattelutilaisuudessa ennen oopperansa *Veljeni vartija* (2018) esitystä säveltämisprosessissaan tyypilliseksi sitä, että teksti kulkee edellä ja musiikki seuraa sitä. Yhteistyöstä libretistin kanssa hän kertoi seuraavaa: ”En kirjoita librettoa uusiksi, lähinnä kyse on tekstin järjestelystä eri lailla musiikkiin sopivaksi. Laulettavuuden kannalta vokaaleja ei voi olla liikaa. [...] Libretistiltä tiedustelen, sopiihan että libretto on valmis silloin kun musiikki on valmista?” (Kortekangas 2018.) Ansioitunut oopperalaulaja, professori Jorma Hynninen taas painotti tekstiä ja tekstin selkeää esiintuomista erittäin tärkeänä seikkana kuvatessaan tekstin ja musiikin keskinäistä tasapainoilua laulajan näkökulmasta liedin parissa (Hynninen, 2019). Selkeää lied-tekstiä on helppo kuunnella. Mielenkiintoinen seikka musikaalien maailmasta on, että musiikki joutuu joskus mukautumaan ja muotoutumaan erilaisiin tarpeisiin paikan päällä. Syynä voivat olla erilaiset näyttämötekniset seikat tai esittäjän yksilöllinen tarve. Musiikkia saatetaan lisätä, jos aikaa tarvitaan lisää vaikkapa kulissientakaisiin järjestelyihin tai muuhun tilanteessa tapahtuvaan käytännön asiaan. (Segerstråle 2019.)



Tekstin ja musiikin merkitys voi vaihdella suuresti eri musiikkityylien välillä. Low (2017, 10) täsmentää kysymystä erityisesti kääntäjän näkökulmasta painottaen, että on aiheellista selvittää käännettävänä olevan laulutekstin merkitys aina tapauskohtaisesti. Low'n mukaan kappaleet voidaan karkeasti jaotella logosentrisiin eli tekstikeskeisiin ja musiikkikeskeisiin. Jos teksti kuljettaa juonta eteenpäin, on sen merkitys eri mittakaavassa kuin vaikkapa ”korvamadoksi” muodostuva toistuva ilmaisu tai äänne laulun kertosäkeessä. Liedissä tekstillä ja musiikilla on yhtä suuri merkitys. Liedissä runo on yleensä syntynyt ennen sävellystä (Sivonen 2019). Oopperoissa teksti on tärkeässä asemassa erityisesti resitatiiviosuuksissa (puhelaulu), kun taas aarioissa valokeilassa on usein laulaja ja hänen taituruutensa (Low 2017, 10).

Vaikuttaa siltä, että musiikin ja tekstin yhdistelmä voi joustaa paljonkin tapauksesta riippuen. Aina ei ole väliä, tuleeko teksti ennen musiikkia vai päinvastoin. Ehdotonta järjestystä ei ole välttämättä senkään takia, että laulujen syntyprosessi voi olla hyvin erilainen. Olemassa oleva teksti voidaan säveltää, jo sävelletty melodia voidaan sanoittaa tai teksti voi syntyä ja muokkautua yhtä aikaa musiikin kanssa. (Salo 2009, 149.) Salo (mp.) on samoilla linjoilla Low'n kanssa todetessaan, että laulumusiikki voidaan karkeasti jakaa kahteen eri tyyppiin: osassa melodia, harmonia ja mahdollinen esitys ovat tärkeämmässä asemassa ja toisissa taas teksti ja lyriikka painottuu vahvemmin. Kiistaton merkitys tekstillä on etenkin satiiria, parodiaa ja kertomusta välittävissä lauluissa (Low 2017,12).

Kääntäjän osallistuminen laulutekstin tekemiseen tapahtuu yleensä hieman myöhemmin kuin laulun syntyvaiheessa. Tavallisesti tehtävänä on löytää vieraskieliset vastineet jo olemassa olevien nuottien ja alkuperäisten sanojen asettamiin askelmerkkeihin, varsinkin jos päämääränä on laulettava käänös. Tällainen tehtävä voi olla hyvin kurinalainen, jos tavoitteena on kaikilta osin mahdollisimman täydellinen vastaavuus. Jos tarkoituksena on muunlainen merkityssisällön välittäminen kohdekielellä, voi kääntäjällä olla erilaista vapautta toteutukseen. Kyseeessä voi olla CD-levyjen liitteeksi tai konserttiohjelmaan tarkoitettu laulutekstin käänös, oopperan käänös, videoinnin tekstitys tai vaikkapa puhumalla esitettävä tiivistelmä ennen laulun esitystä vieraalla kielellä (Low 2003, 95–96). Tällaisissa tapauksissa tekstin laulettavuus painottuu vähemmän kuin musiikin mukana esitettävä lauluteksti. Lisäksi laulajat kääntävät usein itse harjoittelun alkuvaiheessa laulutekstin sananmukaisesti partituuriin (mp.). Liedin parissa runoon tutustuminen aluksi ilman musiikkia ja sen kääntäminen on myös olennainen osa tätä prosessia. (Sivonen 2019, 6.)

## 2.2 Laulujen kääntäminen

Kaiken tyyppisessä kääntämisessä on jo alkuvaiheessa analysoitava kohteen erityiset käännösongelmat ja tarvittaessa nimettävä alkutekstin ja käännetyt tekstin eroavaisuuksia sekä perustella valitut käännösratkaisut. Laulutekstin kääntäminen tuo mukanaan sellaisen työskentelykentän, jossa on huomioitava monia seikkoja paitsi laulettavuudesta, myös kielten erilaisten rakenteiden ja kulttuurien välisistä eroista. Musiikin ja tekstin hybridi tuo mukanaan monia sellaisia tekijöitä, joita esimerkiksi proosa- ja asiatekstiä käännettäessä harvemmin on otettava huomioon. (Ks. esim. Franzon 2008, 2011; Low 2003.) Käännettävä teksti on kielen lisäksi sovittava kappaleen keston eli ajalliseen ulottuvuuteen, siinä esiintyviin rytmeihin sekä sävelkorkeuden ja painotusten vaihteluihin ja musiikin säkeisiin (Low 2005, 185). Sanatarkka kääntäminen on usein mahdotonta, koska seurauksena saattaa olla kömpelö lauserakenne, epäsovikat painotukset tai riimirakenteen puuttuminen siellä missä sen tulisi olla, tai kohteeseen esimerkiksi tavumääriltään tai tyylieltään sopimattomat ilmaisut. (Mp.)

Laulujen käännöksissä saatetaan asioiden esitysjärjestystä joutua muuttamaan. Tavumäärien säilyttäminen samana kuin alkutekstissä on luultavasti ainoastaan tässä tekstilajissa olennaista, koska tekstin on sovittava musiikin rytmiin. Muissa käännöstyypeissä tällainen ei yleensä aiheuta mainittavampia muutoksia. Laulukääntämisessä kaikki tämäntapaiset seikat edellyttävät yleisesti ottaen joustavampaa suhtautumista paitsi sananmukaisuuteen, myös merkityksen käsittelyyn. Ilmaisuja joudutaan usein korvaamaan synonyymeillä tai esimerkiksi alakäsite (hyponyymi) yläkäsitteellä (hyperonyymi). (Low, 2005, 194; Tieteen termipankki 2019.) Esimerkkien *koivu – puu, ruusu – kukka* tapaisia muutoksia voi löytää monista laulukäännöksistä.

Vaihtoehtojen kirjo on eräs seikka, joka tekee laulukääntämisen tutkimisesta kiinnostavan alueen. Musiikin mukanaolo rajoittaa kääntäjän liikkumavaraa ja sanojen merkitys kasvaa, jos laulussa on vain vähän tekstiä. (Franzon 2011, 1.) Laulutekstin kääntämisessä on päämääränä yleensä ensisijaisesti tekstin sovittaminen musiikkiin. Tekstin pituus on merkittävässä asemassa: jos laulu on lyhyt ja siinä on vähän sanoja, sitä merkityksellisemmäksi yksittäisen sanan tai jopa tavun tehtävä muodostuu. Tämä johtuu siitä, että nuottikuva rajoittaa kääntäjän liikkumavaraa. (mp.)

Yleisellä tasolla lähes kaikessa kääntämisessä vaikuttavat oleellisesti kääntäjän omat valinnat ja ratkaisut. Tämä korostuu etenkin ekspressiivisissä (ilmaisukeskeisissä) teksteissä, joihin

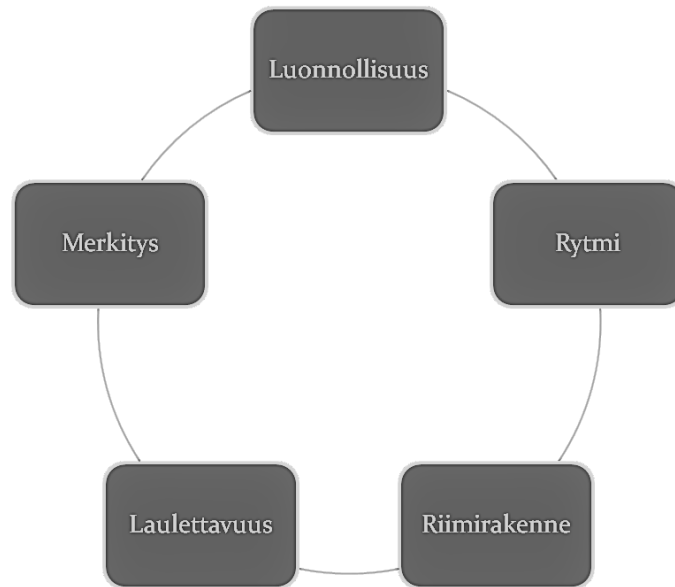
laulutekstit pääsääntöisesti kuuluvat. Niissä painottuvat kirjoittajan ilmaisuvoima ja kielen esteettiset seikat, ja tässä käännöstyyppissä kääntäjällä on usein enemmän vapautta kuin esimerkiksi virallisten, informatiivisten tekstien parissa, jotka keskittyvät asiasisältöön ja täsmällisyyteen (esimerkiksi käyttöohje). (Franzon 2011, 1; Low 2013, 230; Tieteen termipankki, 2019.) Kääntäjä saattaa hyvän laulukäännöksen aikaansaamiseksi joutua valitsemaan käännösratkaisuja, jotka muualla käytettyinä sisältäisivät suuria tai jopa rangaistaviksi katsottavia asiavirheitä. Nimen tai lukumäärän muuttaminen voi laulutekstissä olla täysin hyväksyttävää päinvastoin kuin esimerkiksi todistuksen tai käyttöohjeen käännöksessä.

Uusiseelantilainen Low (2003, 2005, 2013, 2017) on perehtynyt laajasti laulukääntämisen problematiikkaan. Hän on tutkinut ja analysoinut laululyriikan kääntämistä useiden erilaisten lähtötekstien näkökulmasta ja keskittynyt erityisesti englannin- ja ranskankielisten laulutekstien käännöksiin. Hänen kehittämänsä *The Pentathlon Approach to Translating Songs* -viitekehys (kuva 1) toimii laulujen kääntämisen näkökulmasta käyttökelpoisena lähestymistapana kielistä riippumatta. Hän luonnehtii sitä eräänlaisena ”kääntäjän viisiotteluna”, jossa kääntäjä tasapainoilee viiden tekijän välillä, jotka ovat merkityksellisiä laulujen kääntämisessä. (Low 2005, 185.) Pääasiallisina painopisteinä ovat käännöksen riimirakenne, rytmi, laulettavuus, luonnollisuus ja merkitys (sisältää käännöksen uskollisuuden) (mp.). Tämän näkökulman avulla ja näiden tekijöiden välistä suhdetta tutkimalla voidaan analysoida edellä mainittujen ominaisuuksien toteutumista laulujen käännöksissä ja esimerkiksi nostaa jokin kriteereistä muita merkittävämmäksi laulutekstiä käännettäessä. Kääntäjä voi näin esimerkiksi tunnistaa liikkumavaransa eri käännösratkaisujen välillä, kun käännöksen skopos eli käyttötarkoitus, päämäärä, on tiedossa. Tämän viitekehysten avulla tarkastellaan tässäkin tutkielmassa analysoitavia käännöksiä.

Huomionarvoista on, että laulukäännöksiä voidaan tehdä samastakin kappaleesta useammalla tavalla. Eri käännökset voidaan sovittaa parhaiten omaan, tilannesidonnaiseen käyttötarkoitukseensa, joka voi olla esimerkiksi sisällön välittäminen ohjelmalehtisessä tai laulettavan tekstin muu muotoilu.

On erittäin harvinaista, että kaikki viisi kriteeriä toteutuisivat tasapuolisesti yhdessä ja samassa käännöksessä (Low 185–186). Pääperiaatteena mahdollisimman ”toimivan” laulukäännöksen muotoilussa on, että usein yksi tai useampi näistä tekijöistä on jätettävä vähemmälle huomiolle ja jotakin tai joitakin muita tekijöitä painotettava enemmän. Hyvä

laulukäännös on harvoin semanttisesti täysin identtinen lähtötekstin kanssa ja kääntäjän onkin alati punnittava käännöksen uskollisuuden osuutta riimitykseen, rytmiin, laulettavuuteen ja luonnollisuuteen. (Low 185–186.)



Kuva 1. Low'n *Pentathlon principle* kaavakuvana

Franzon (2011, 2) ehdottaa laulujen kääntämisen tärkeimmiksi kriteereiksi seuraavia seikkoja:

- kohdekielen luontevuus
- prosodian sovittaminen musiikkiin
- poeettis-retorinen tekstiformaatti
- semanttinen yhteneväisyys
- lähtötekstin tyylilliset ja intertekstuaaliset arvot

Ensimmäinen kohta liittyy kohdekieleen, kaksi seuraavaa tekstin ja musiikin suhteeseen ja viimeiset kaksi kohtaa lähtötekstiin. Kääntäjän on ratkaisuihissaan arvioitava kokonaisuutta ja mahdollisesti yhden tai useamman edellä mainitun tekijän poisjättöä. Franzonin mukaan poisjättö onkin yksi tärkeä laulukääntämisen strategia. (Franzon 2011, 11.)

Silloin kun kohdekieli on sujuvaa, ei huomio välttämättä erityisesti kiinnity kielellisiin ominaisuuksiin. Laulukäännöksen teksti on tällöin yleensä laulettavuudeltaan hyvää ja helposti kuunneltavaa. Hyvä kohdekielinen riimirakenne herättää yleensä pelkästään positiivista huomiota. Kohdekielen luontevuutta heikentävät erityisesti seuraavat seikat: väärät painotukset, puhutulle kielelle vieraat lauserakenteet, käänteinen sanajärjestys ja epätavalliset sanamuodot. Jotkut tyyli sallivat suurempia vapauksia – runollisina pidettävät

tai muuten vapaammat ilmaisut voivat toimia esimerkiksi psalmeissa. Yleiskielelle vieraat ilmaisutavat voidaan joissain tapauksissa lukea taiteellisen ilmaisuvapauden piiriin. (Franzon 2011, 3.) Tässä yhteydessä on kuitenkin hyvä muistaa, että laulettavan tekstin ei välttämättä tarvitse puhuttuna kuulostaa järkevältä (Langer 2014).

Franzon ei rajaa Low'n tapaan niin tarkasti alkutekstin ja käännökstekstin suhdetta siinä mielessä, milloin on lupa puhua laulukäännöksestä ja koska kohdekielinen tuotos on *korviketeksti*, adaptaatio tai muu, joka ei aukottomasti vastaa alkutekstiä uskollisuuden tasolla. (Franzon 2011, 1.)

Laulettavassa käänöksessä päämääränä eli skopoksena on siis muotoilla musiikkiin sopiva teksti, joka on laulamalla mahdollista esittää kohdekieltä ymmärtävälle yleisölle. Kreikankielinen sana *skopos* merkitsee päämäärää, tavoitetta (Vermeer 1982, 18). Skoposteorian mukaan päämäärä sanelee toiminnan, jonka avulla luodaan teksti, joka sopii sille aiottuun päämäärään, kohteeseen (mp.). Low (2005, 185–186) tuo esiin skoposteorian laulukääntämiseen sopivimmaksi johtotähdeksi. Sen avulla voidaan valita laulukääntämisen strategia tekstin oletettujen käyttäjien eli kohteen saneleman funktion mukaan. Tekstin tulevan käyttötarkoituksen mukaan voidaan ratkaista, tuleeko alkuteksti kääntää, adaptoida vai uudelleenkirjoittaa. (Mp.)

Musiikissa itsessään on jo kyse moniulotteisesta järjestelmästä, joka muodostuu sävelistä, säveltasoista, harmoniasta, sointiväristä, aika-arvoista, rytmin elementeistä, dynamiikasta ja temposta. Kyseessä on monimutkainen skopos, jossa kohdetekstin on sovittava musiikin rytmiin, säkeisiin ja painotuksiin myös prosodisilta ominaisuuksiltaan. Mitään näistä tekijöistä ei ole varaa jättää täysin huomiotta. Lisäksi lähtötekstin ajatus ja aihepiiri pyritään yleensä ainakin jossain määrin säilyttämään, jos se on mahdollista. Sananmukaisesta kääntämisestä on useimmiten kuitenkin joustettava ja tingittävä, kun käännetään laulettavaa tekstiä. (Low 2005, 186–187.)

Jos lähtötekstissä on riimirakenne, on sen säilyttäminen yleensä ihanteellista myös käänöksessä. Franzon (2010, 49) on Ahlforsin (2001) kanssa samaa mieltä todetessaan, että on olemassa eräs hyvä mutta vaikeasti noudatettava sääntö: käänнос ei milloinkaan voi olla yhtä hyvä kuin lähtöteksti, siispä sen olisi oltava parempi. Laulut ovat tapauksista vaikeimpia. Laulun käänöksessä olisi pystyttävä luomaan sellainen kohdekielinen illuusio, joka kuulostaisi siltä, että musiikki olisi jo alun perin luotu sitä eikä lähtötekstiä varten.

Todennäköisesti tästä syystä laulujen kääntämistä pidetään toisinaan lähes mahdottomana tehtävänä. Lisäksi on muistettava musiikin asettamat ajalliset rajoitukset: onko laulun käännös ymmärrettävä kokonaisuus sen tavallisesti lyhyehkön keston aikana? (Low 2005, 185.)

Kontekstisidonnaisuuden merkitys nousi jo varhaisissa vaiheissa esiin puhenäytelmien kääntämisen yhteydessä (Greiner 2004, 1008). Ensivaikutelmaltaan yksinkertaisilta vaikuttavat asiat kuten esimerkiksi paikan nimet tai jokin tiettyyn kulttuuriin liittyvä asia tai toiminta saattavat aiheuttaa kääntäjälle paljon päänvaivaa. Esimerkiksi ohjelmalehtiset voivat tällaisissa tapauksissa sisältää kääntäjän selventäviä huomautuksia. Puheteatterissa taas kielen tyylin olisi sovittava kontekstiin ja vaikutelmaan näyttämöllä. Jos kyseessä on lisäksi laulettava teksti musikaalissa tai oopperassa, on kääntäjän tiedettävä ainakin perusteet laulettavan tekstin edellytyksistä. (Langer 2014, 29.) Kääntäjän on otettava huomioon, onko käännettävä lauluteksti osa suurempaa kokonaisuutta ja osaltaan vaikuttamassa juonen kulkuun. Tällaisissa tapauksissa sisällön muuttaminen kovin suurissa määrin ei ole kokonaisuuden kannalta suotavaa. (Mp.)

Jos kääntäjä pitää tärkeimpänä ohjenuorana täydellistä uskollisuutta lähtötekstille, on hyvin epätodennäköistä, että tuloksena on laulettavuuden näkökulmasta kovinkaan hyvä käännös. Kontekstisidonnaisuus on yksittäistenkin laulujen kohdalla otettava huomioon, mikä osaltaan saattaa vaikuttaa käännösratkaisuihin. (Low 2005, 186.)

Laulujen kääntäminen epätavallisena käännöstoimeksiantona korostuu nykyaikana, jolloin näyttämöillä ja laulajien yleisenä ihanteena on esittää oopperat teatterissa ja liedit konserteissa alkukielisinä, mikä vaikuttaa merkittävästi laulettavien käännösten tarpeeseen ja pitää samalla niiden tutkimuksen marginaalisena (Dürr 2004, 1036). Laulukäännöksen toimeksiannossa kyseessä saattaa olla esimerkiksi elokuvan tekstitykseen liittyvä tehtävä tai artikkelin liitteenä oleva lauluteksti (Mateo 2012, 120; Franzon 2008, 373.). Käännökset syntyvät tässä yhteydessä nykyään tavallisesti muiden kuin käännösalan ammattilaisten toimesta. Laulajat, laulutekijät, musiikkitieteilijät ja oopperan asiantuntijat osallistuvat usein laulujen kääntämiseen. Lisäksi hyvin eritasoiset käännökset leviävät laajasti internetin välityksellä erilaisilla fanisivustoilla. (Franzon 2008, 374.)

Semanttisen yhteneväisyyden osalta laulukääntäjä liikkuu yleensä hieman vapaammalla alueella kuin erilaisten asiatekstien, käyttöohjeiden tai vaikkapa lääkereseptien kääntäjä (Franzon 2011). Jos musiikin rytmi ja säkeiden pituudet niin vaativat, ei ole tavatonta muuttaa

lukuja toisiksi tai vaikkapa värejä muuksi kuin alkutekstissä. Laulukäännöksissä saatetaan tarvittaessa muuttaa faktoja ja merkityksiä, jotta teksti olisi toimiva (Franzon 2005, 263). Tällainen toiminta ei monissa muissa käännöstyypeissä tulisi kysymykseenkään, ja saattaisi käyttö- ja toimintaohjeiden kohdalla aiheuttaa jopa vaaratilanteita. Franzonin (2005) esimerkki Brechtin & Weillin *Die Dreigroschenoper* (1928) käännöksestä havainnollistaa tätä asiaa. Saksankielisen lähdetekstin kohta *Fünzig Kanonen* (viisikymmentä kanuunaa) on käännetty ranskaksi *Cent* (sata) *canons*, suomeksi *Sata tykkiä*, englanniksi *Fifty-five* (viisikymmentäviisi) *cannons* sekä *Four dozen* (neljä tusinaa) *cannon* ja ruotsiksi *Femti* (viisikymmentä) *kanoner*. Näistä ainoastaan ruotsinkielinen käännös on alkutekstiä vastaava. Vertailu alkutekstiin saa ratkaisun vaikuttamaan perustellulta, eikä kokonaisuus vaikuta häiriintyvän näinkään suurista eroavaisuuksista. (Franzon 2005, 264.) Laulun kuunteleminen tai laulaminen valaisee tilannetta enemmän, eivätkä suuret merkityserot tällaisissa tapauksissa yleensä jää häiritsemään. On ymmärrettävää, että muissa yhteyksissä tämäntapaiset poikkeavuudet voisivat aiheuttaa enemmän haittaa ja hämmennystä.

On mahdollista, että käännöksen rohkea muutos näyttäytyy silmiinpistävänä asiavirheenä, vaikka käännöksen aihepiiri sallisi kääntäjälle vapaammat kädet. Eräällä käännöskurssilla (Kivilehto 2015) esimerkkinä esitetty kääntäjän ratkaisu proosakäännöksessä jäi mietityttämään pitkäksi aikaa. Morsiusneidon pukua kuvannut englanninkielinen väri *seafoam green* (merenvihreä) oli käännetty ruotsiksi *honungsgul* (hunajankeltainen), ja ratkaisu perusteltu monilla erilaisilla seikoilla. Lukiessa oli mahdollista tarkastella kumpaakin kieliversiota samanaikaisesti ja selvittää kuvahaun avulla, mistä väristä alkutekstissä oli kyse ja todeta suuri ero sen ja käännöksen välillä. Tämän tapaiset esimerkit liittyvät osittain kyseessä olevan genren mahdollisiin tyyli- ja makuasioihin, joissa kääntäjällä voi olla enemmän vapauksia. Käyttöohjeita, reseptejä ja muita täsmällisiä ohjeita tai tarkkaa faktatietoa sisältäviä tekstejä käännettäessä on käännöksen ekvivalenssi eli vastaavuus paljon tärkeämmässä asemassa.

Laulukäännöksen tekstin vastaanottamiseen näyttää vaikuttavan myös se, onko kappale entuudestaan tuttu. Franzonin (2011) ja Low'n (2013) näytteitä laulujen lähtöteksteistä ja niiden käännöksistä tarkasteltaessa voidaan huomata, että kyseessä olevan kappaleen melodian ja tahtilajin tunteminen voi osaltaan vaikuttaa käännöksen vastaanottamiseen silloin, kun laulua ei samalla kuuntele tai nuottikuva ole näkyvillä. Käännöstä voi laulaa mielessään ja todeta ratkaisujen osuvuutta. Franzon (2011) tuo esiin erilaisia kriteereitä, joita

tarkastelemalla voidaan todeta eri tekijöiden toteutumista laulukäännöksessä. Sellaisiin kuuluvat esimerkiksi kohdekielen luontevuus, sanojen sopiminen musiikkiin ja tyylinmukaisuus. Niitä kuulostellessa voi huomata, kuinka onnistunut käännös on ja kuinka tarkastellut seikat siinä toteutuvat. Jos esimerkiksi tavumäärä on täysin sama kuin alkutekstissä – käännöksen täydelliseen vastaavuuteen, sanajärjestykseen tai asioiden esitysjärjestykseen tässä erityisesti puuttumatta – saa käännöksestä yleensä kelvollisen ensivaikutelman. Jos käännös taas on esitetty täysin päinvastaisena esimerkkinä jonkin kriteerin riittävästä täyttymisestä ja tavumäärä on kuitenkin vastaava, avautuu asia havainnollisemmin vasta kappaletta kuunnellessa. Onnistunut kohdeteksti tai siinä ilmenevät mahdolliset puutteet ovat helpommin havaittavissa mukana laulamalla tai musiikin mukaisessa rytmissä puhuen. Jos samalla on mahdollista lukea kappaleen nuottikuvaa, on tekstiä vielä paremmin mahdollista seurata siinä kehyksessä, johon se on pyritty asettamaan oikeiden painotusten ja esitystempon mukaisesti.

### **2.2.1 Laulettavuus**

Tässä luvussa pohditaan laulettavuuteen liittyviä seikkoja yleisesti sekä muutamien erilaisten genrejen parista valittujen esimerkkien avulla. Lisäksi käsitellään muutamia tekstiin liittyviä oleellisimpia seikkoja, jotka ovat laulettavuuden kannalta tärkeitä.

Laulamisen ja puhumisen yhteinen nimittäjä on esittäminen ihmisäänellä. Laulamisen ja puhumisen välinen ero voidaan kuvata osuvasti yksinkertaisella laulupedagogisella määritelmällä: laulaminen on puhumista eri sävelkorkeuksilta musiikin määräämillä sävelten pituuksilla. (Langer 2014, 28.)

Hyvässä laulullisessa tekstissä sanat ja musiikki täydentävät toisiaan sopuuhaisesti. Olennaisia tekijöitä ovat sävelten ja tavujen suhde toisiinsa. Perusajatuksena tavujen ja sävelten lukumäärä on sama. Laulettavuus lisääntyy, jos sävelten kesto ja tavujen pituudet vastaavat toisiaan. Konsonanttien kestolla on suuri merkitys, ja niiden laulettavuusaste vaihtelee sävelkorkeuden ja keston mukaan. Pääsääntöisesti laulettavuus lisääntyy, kun pitkät tavut asettuvat pitkille sävelille ja korkeille sävelille erityisesti takavokaalit *a*, *o* tai *u*. (Salo 2014, 46–47.) Poikkeuksia esiintyy toki eri laulugenreissä, ja vaikkapa ooppera-aarian huipennuksessa tavun ja sävelen suhde voi olla hyvin erilainen.

Laulettavalla käännöksellä tarkoitetaan yleisesti sellaisia kohdekielisiä tekstejä, jotka sopivat vaivattomasti laulettavaksi niihin kuuluvan alkuperäisen nuottikuvan mukaan. Kääntäjälle



tämä merkitsee, että kohdekielen tekstin olisi sovittava musiikkiin alkutekstin kaltaisesti ja näin ollen mitoituksen olisi vastattava mahdollisimman tarkasti alkuperäistä tekstiä tavumääriltään, painotuksiltaan ja loppusoinnuiltaan. (Dürr 2004, 1036.) Nämä seikat kulkevat yleensä käsi kädessä lauluteknisesti luontevan toteutuksen kanssa. Tällöin laulajan teknisesti vaativimpiin kohtiin, esimerkiksi hyvin matalille tai korkeille sävelille, pitkille tai muuten hengityksen kannalta haastaviin kohtiin ei ole sijoitettu mutkikkaita konsonanttijohdistelmia tai muita lausunnallisesti vaikeita kielellisiä seikkoja. Musiikin tahtilaji, painotukset, säkeet, tempo ja sävelkorkeudet asettavat kaikki omalta osaltaan vaatimuksia sopivien äänteiden esiintymispaikoista. Korkealla ja pitkällä sävelellä pitkä vokaali on huomattavasti käyttökelpoisempi kuin konsonanttiklusteri.

Laulettavuuden merkitystä voidaan tarkastella erilaisissa genreissä, tilanteissa ja teoksissa. Usein pohditaan, voidaanko puhuttuja näytelmätekstejä ja laulettavia oopperalibrettoja ylipäättään vertailla toisiinsa (Langer 2014, 28–29). Tässä yhteydessä ei ole mahdollista perehtyä kovin läheisesti teatterin ja näytelmätekstien tai oopperan maailmaan, mutta edellä esitettyä ajatusta voidaan jatkaa yksittäisen runon ja siihen sävelletyn laulun parissa sekä päinvastaisissa tapauksissa.

Edellä kuvatut seikat laulettavuudesta ovat laulajan kannalta oleellisia, mutta laulettavuuteen liittyviä ilmiöitä on hyvä huomioida kuulijankin kannalta. Laulettua tekstiä on voitava kuunnella mahdollisimman vaivattomasti ja pinnistelemättä. Laulajan taitotaso, hengitys- ja muu laulutekniikka on osaltaan merkittävässä asemassa laulettavuuden toteutumisessa. Tässä yhteydessä ei kuitenkaan perusteellisemmin keskitytä laulamisen fysiologiaan tai laulajan osaamiseen. Luontevan laulettavuuden seikat korostuvat entisestään esimerkiksi oopperan parissa, jossa laulutekstin eräs varsin tärkeä tehtävä on viedä juonta eteenpäin. Nykyaikana kuulijaa auttaa onneksi merkittävästi oopperoiden tekstitys, jota voidaan jo pitää itsestäänselvyytenä, vaikka esityskieli olisikin tuttu. Suomessa suomeksi esitetty ooppera tekstitetään usein ruotsiksi ja englanniksi, italiansuomenkielinen Suomessa ainakin suomeksi ja ruotsiksi.

Tässä yhteydessä voi olla valaisevaa pohtia ja tarkastella muutamaa tekstin ja musiikin suhteeseen liittyvää ohjetta alun perin liedmusiikin alueelta, jotka voivat toimia käyttökelpoisena ohjenuorana myös laulujen kääntämisessä ja hyvässä laulettavuudessa. Lietiin perehtymisessä tärkeitä asioita tuodaan selkeästi esiin itävaltalaisen professorin Ernst Reichertin tekstiin pohjautuvassa *Liedin tutkimisen 10 käskyä* -artikkelissa (luettu 2017,

julkaisuvuosi ei tiedossa) Siinä painotetaan monenlaisia tärkeitä seikkoja, jotka sekä laulajan että pianistin on hyvä tiedostaa ja ottaa huomioon liedin parissa. Hyvin samantapaisia asioita on lauluja käännettäessäkin pohdittava, ja siksi Reichertin ohjeita voidaan monilta osin soveltaa silloinkin (alleviivaukset kuten alkuperäisessä tekstissä).

Laulun sanat, runo, on kirjoitettava erikseen ja sen muoto ja tyyli tutkittava.

Runon sisältö on tarkoin analysoitava [sic], samoin runon tunnelma ja siihen mahdollisesti liittyvien henkilöiden luonne.

Piano-osa on erikseen soitettava, samoin lauluääni erikseen ilman tekstiä laulettava ja sitten kumpikin yhdessä tutkittava puhtaasti musiikillisten näkökohtien mukaan.

Dynamiikkaa, agogiikkaa ja fraseerausta koskevat esitysmerkinnät on huomioitava ja niiden tarkoitus ja tehtävät selvitettävä.

Hengitys on sovellettava tekstin sisällön ja laulun musiikillisen jäsentelyn mukaisesti ja tehtävä siitä taiteellisen ilmaisun väline.

Vokaalit, diftongit ja konsonantit samoin kuin sanojen etu- ja jälkiliitteet on tarkoin tutkittava kiinnittämällä erityistä huomiota niiden merkitykseen ja määrättävä niiden käyttö lauletaessa.

On huomioitava säveltäjän tekstin käsittely sekä tekstin muodollinen ja ilmauksellinen toteuttaminen musiikissa.

On pantava merkille ne tavut ja sävelet, joille kuuluu luonnostaan korostus ja tehostus. Vaikeiden lausunnallisten seikkojen kyseessä ollen on korostusten taitavalla jaoittelulla saavutettava taiteellinen tasapaino [...].

Edellä olevat poiminnot liittyvät tekstin ja musiikin asemaan liedissä, jossa laulaja ja pianisti ovat tasavertaisessa asemassa. Lied on taideteos, jossa runous ja säveltaide yhdistyvät kokonaisuudeksi (mm. Sivonen 2019). Työskentelyn opastus painottuu jo olemassa olevan tekstin ja musiikin yhteensovittamiseen taiteellisesti ehyeksi kokonaisuudeksi. Liedtekstin tulkinnanmuodostuksessa on esittäjille jo työskentelyn alkuvaiheessa ennen soivan lopputuloksen tuottamista merkittävää tietää *kuka* puhuu. Tutustumalla partituuriin, sekä runoon että nuottikuvaan, luodaan kuva siitä, kenen on kertojan ääni, mitä aikakautta teos edustaa, minkälainen on soiva kuva ja minkälaisia tunnereaktioita tai symbolisia viittauksia teksti mahdollisesti sisältää. (Pellinen 2019.) Kaikki tämä on arvokasta tietoa, josta tekstin kääntäjänkin on hyvä olla perillä, jotta teoksen tyylinmukainen välittäminen olisi mahdollista myös toisenkielisessä kulttuurissa. Samoja suosituksia voidaan soveltaa ja käyttää apuna muunkin laulumusiikin yhteydessä. Laulutekstin kääntäjän on siis hyvä perehtyä samoihin asioihin kuin laulun esittäjän tai esittäjien, kun tarkoituksena on tuottaa mahdollisimman hyvin musiikkiin sopiva ja laulettava käännös.

Nida (1964) on luetellut laulukääntämisen perusohjeet hyvin lyhyesti ja selkeästi. Kääntäjän tulisi laskea tavut ja painotetut tavut, kääntää riimirakenne, jos sellainen esiintyy lähtötekstissä sekä valita mahdollisimman laulettavat vokaalit. Näitä tiiviitä ohjeita on

noudatettu laulukääntämisen perusvaatimuksina kauan, kunnes oopperoiden, musikaalien ja iskelmien kääntämistä alettiin tutkia enemmän. Esimerkiksi Franzon (2011) pohtii oleellisena seikkana käännöksestä tarvittaessa poisjätettäviä osia, koska täydellisestä semanttisesta yhteensopivuudesta on usein tingittävä. Jos käännettävä laulu on hyvin lyhyt, korostuu jokaisen sanan ja jopa tavun osuus ja merkitys samalla kun on otettava huomioon yhteensopivuus musiikin asettamien rajojen kanssa. Kääntäjän on pystyttävä tekemään sopivat valinnat rajoitetusta liikkumavarastaan huolimatta.

Oopperoiden käännöksissä hyvä laulettavuus on erityisen tärkeässä asemassa, mikä palvelee myös kuulijaa. Yksittäisenä esimerkkinä muistuu tässä yhteydessä mieleen suomen kielellä kuultu Vincenzo Bellinin ooppera *La Sonnambula* (suom. *Unissakävelijä*, suomentaja ei tiedossa) ja siitä eräs soimaan jäänyt säe: ”...hänen nimensä on *La Sonnambula eli unissakävelijääää...*” esimerkkinä hiukan oudosta laulukäännöksestä, jossa suomen kieli painottui huomiota herättävällä tavalla musiikkiin nähden. Tämä herätti esityksen jälkeen keskustelua mukana olleiden katsojien kesken, samoin kuin *eli*-sanana outous aarian keskellä ja säkeen päättyminen pitkään *ä*-vokaaliin. Langer (2014, 34) kritisoi oopperakäännösten usein heikkoa tasoa, mikä on usein seurauksena sananmukaisesta kääntämisestä. Brecher (1911) puolestaan kannattaa tavoitetta kääntää oopperalibretot mahdollisimman sanatarkasti ja perustelee kantaansa siten, ettei yksikään musiikin avulla esiin tuotu tärkeä ilmaus olisi ohimenevä.

Ongelmia syntyy kuitenkin kielten erilaisesta rakenteesta ja siitä, etteivät täysin sanatarkat rinnakkaiset käännökset voi musiikin yhteydessä yleensä toimia identtisesti. Langer (2014, 34) toteaa lisäksi Gschwendiin (2009)<sup>1</sup> viitaten, että tällainen tehtävä on suorastaan mahdottomuus, koska libreton kääntäjän on palveltava yhtäikaa kolmea eri isäntää: lähtötekstiä, kohdetekstiä ja musiikkia.

Laulettavuuteen vaikuttaa lisäksi puhutun kielen prosodia. Kielen ominaisuudet kuten painottuminen, jaksottuminen, nopeus ja rytmi on syytä ottaa huomioon. Prosodian sopiminen musiikkiin tarkoittaa lähtökohtaisesti sanoituksen sopimista melodiaan. Laulettava teksti vaikuttaa luonteelta, kun sen prosodiset ominaisuudet kuten äänenpaino ja aksentit, sävelten ja vokaalien pituudet sekä säkeiden rajat ovat kohdillaan musiikin asettamissa rajoissa. Jos

---

<sup>1</sup> Gschwend, Ragni Maria 2009. „An den singenden Leser oder Von der Unmöglichkeit des Opernübersetzens“. In: *Le Nozze di Figaro ossia La Folle Giornata/Figaros Hochzeit oder Der tolle Tag, italienisch und deutsch, Übersetzung in reimlose singbare deutsche Verse* von Ragni Maria Gschwend. Ebenhausen bei München: Langwiesche-Brandt, 153-159 (Langer 2014, 34).

tämä ei toteudu, voidaan joutua joustamaan musiikin suhteen ja esimerkiksi käyttämään ylimääräisiä melismoja (tavuja, jotka lauletaan useamman eri sävelen aikana) tai epätavallisia painotuksia.

Joskus taukojen paikalle on jouduttu lisäämään säveliä, koska teksti on aloitettava aiemmin, jotta kohdekielen ilmaisu mahtuisi tahtiin oikein painotuksin (Kuva 2). Esimerkkitapauksessa italiankielisessä versiossa sananpaino asettuu luontevasti tahdin alkuun *Al-za-ti*. Saksankielisessä käännöksessä teksti alkaa vasta 1/16-tauolla tekstin painottuessa *er-he-be dich*, joka siirtää painon tahdin toiselle iskulle.<sup>2</sup>

87

### Szene und Arie des René

Aus „Ein Maskenball“ [Un ballo in maschera]  
A. Somma, deutsch von Joh. Christoph Grünbaum

Andante

Er-he-be dich, dort im Zim-mer magst dei-nen Sohn du wie-der-  
Al - - za - ti, là tuo fi-glio a te con-ce - do ri-ve-

Rezit. - Adagio

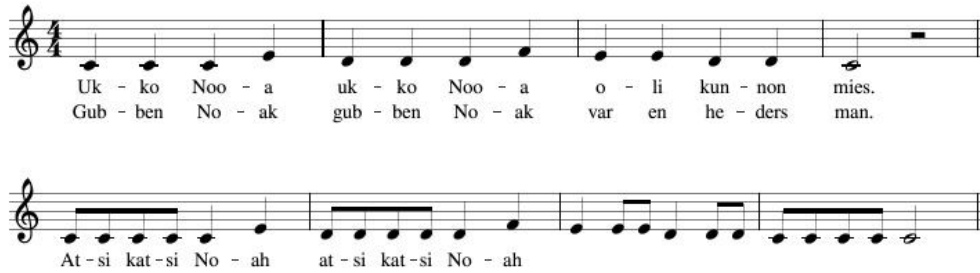
Kuva 2. G. Verdi: *Alzati* oopperasta *Naamiohuvit*, tahdit 2-3

Lauluteksteissä on tyypillistä, että melodia – tai useimmin oikeastaan yksittäisen aika-arvon kesto muuttuu – esimerkiksi puolittuen tai kaksinkertaistuen kohdekielen erilaisten tavujen myötä. On hyvin tavallista laulaa yhden sävelen aikana useampi tavu, jos kohdekielisessä versiossa on enemmän tavuja kuin alkukielisessä. Pitkä sävel jakautuu tällöin pienempiin aika-arvoihin, esimerkiksi neljäsosanuotti tarvittaessa kahdeksi kahdeksasosaksi. (Franzon 2011, 4.) Sävellys muuttuu tästä johtuen jonkin verran.

Seuraava esimerkki havainnollistaa edellä olevaa yksinkertaisesti. Ukko-Nooan (kuva 3) saamenkielellä laulettu versio (sanat kuulonvaraisesti muistettuna vain osittain) rytmi muuttui tavujen lisääntymisen myötä siten, että puolet tahdin neljäsosanuoteista jakaantuivat kahdeksasosiksi.

<sup>2</sup> Musiikkiesmerkit on liitetty lähdeluetteloon erilliseksi luetteloksi.

## Ukko-Nooa



Kuva 3. Ukko-Nooan (säveltäjä tuntematon) ensimmäinen säe. Ruotsinkieliset sanat: C. M. Bellman (saamenkieliset sanat vain osittain tiedossa)

Toki myös päinvastainen on mahdollista. Seuraavan esimerkin alkutekstissä sanan *u-net-to-mil-le* kolme ensimmäistä tavua etenevät kahdeksasosittain sisältäen synkoopin, jossa toinen ja kolmas kahdeksasosa sitoutuvat yhdeksi neljäsosaksi. Saksankielisessä versioissa *Schlaf-lo-se* tahti alkaa neljäsosalla ja etenee kahdeksasosilla (Kuva 4).



Kuva 4. Tauno Pytkäinen: Pastorale Op. 21 n:o 2 (A. Kallas), tahti n:o 25

Lisäksi jokin rytmikuvio saattaa siirtyä tahdissa eri paikkaan eri kielisissä sanoituksissa. *U-ho-a-val-la* -sanana alussa on trioli, joka siirtyy saksankielisessä versiossa sanan loppuosaan *er-frischen-den* (Kuva 5). Laulumusiikista voidaan löytää paljon tämäntapaisia esimerkkejä.



Kuva 5. Tauno Pylkkänen: Pastorale Op. 21 n:o 2, tahti n:o 32

Lähtökielen säerakennetta saatetaan joutua muuttamaan esimerkiksi siten, että käännökseen lisätään erilaisia apusanoja täytesanoiksi oikean painotuksen toteutumiseksi. Toisinaan pienillä täytesanoilla kuten *niin*, *näin*, *ja*, *jo* voi olla mahdollista pelastaa tekstin oikeanlainen painotus ja siirtää painotettava sana tai sanan osa painolliselle tahdin osalle tai pitkälle tai korkealle sävelelle. Tämä voi jopa onnistua kuten alkutekstissä. Täytesanat eivät tavallisesti vaikuta tekstin merkityssisältöön. Prosodia voidaan saada pysymään yhteneväisenä musiikin kanssa mahdollisesti säkeiden järjestystä muuttamalla. Kohdeteksti etenee luontevasti silloin, kun se on muotoiltu yhteneväisesti musiikkia seuraten. Riimit, allitteraatiot, paralleeli syntaksi, nousu ja muut rakenteen säilyttävät muotoilut pysyvät musiikin asettamissa kehyksissä. (Franzon 2011, 5.) Lisäksi on hyvä pyrkiä välttämään vaikeasti lausuttavia peräkkäisiä konsonanteja korkeilla sävelillä, monimerkityksisiä ilmaisuja sekä pyrkiä kontekstiin sopiviin sanavalintoihin, tyyliin ja oikeanlaiseen kieliooppiin (Langer 2014, 29).

Dürr kiteyttää laulukääntämisen seitsemässä teesissään (Dürr 2004, 1046) seuraavia huomioon otettavia seikkoja. Niiden mukaan laulettavan käännöksen luomisessa on tärkeintä säilyttää alkuperäinen sanan ja sävelen suhde sekä säveltäjän intentio mahdollisimman tarkasti. Samalla tulisi ottaa huomioon tyylin estetiikka ja välttää esimerkiksi tekstin tarpeetonta modernisointia. Tärkeää on lisäksi muistaa, että laulettava teksti ei ole tarkoitettu luettavaksi eikä sen tarvitse kuulostaa järkevältä. Luettuna laulujen sanat saattavatkin usein kuulostaa kömpelöiltä ja jopa hullunkurisilta. (Mp.) Vaikkapa kertosäkeissä käytetään usein onomatopoeettisia ilmaisuja ja muita äännemaalailuja, jotka saattavat olla kokonaan vailla merkitystä.

Runomitan eli riimin säilyttäminen on keskeinen teema lyriikan ja laulutekstien kääntämisestä puhuttaessa. Ihanteellisessa tapauksessa alkutekstin ja käännöksen tulisi olla runomittaisesti

yhteneväiset ja säilyttää ainakin tärkeimmät pää- ja sivuaksentit samoissa kohdissa. Melodioihin sidotut sanoitukset esimerkiksi aarioissa, liedeissä ja duetoissa tulisi säilyttää tavumääriltään samoina kuin alkukielessä. Lisäksi on otettava huomioon mahdolliset sävelten pidentymiset tavujen aikana, mikä vaikuttaa merkittävästi musiikin karaktääriin. (Dürr 2004, 1046.) Toisaalta sanojen merkityksiä muuttavat tavujen mahdolliset venymiset musiikin mukana on syytä ottaa huomioon varsinkin suomen kielessä (esimerkiksi *uni-uuni*, *tuli-tuuli*) (Salo 2014, 156). Oopperoiden resitatiiviosuuksissa on mahdollista poiketa alkuperäisistä tavumääristä enemmän. Jos säveltäjä on luonut musiikin fraasirakenteen tekstin riimisoitujen mukaisesti, tulisi alkuperäinen riimijärjestys säilyttää. Riimirakenteen ei välttämättä tarvitse olla täysin puhdas, vaan tärkeää on säilyttää rinnakkainen äänenpaino vokaalisoinnuilla. Erityisesti painotettujen ja esiin tuotujen korkeiden tai matalien sävelten kohdalla kääntäjän tulisi ottaa huomioon eri vokaalien sointi ja välttää esimerkiksi i-, u- sekä suppeita e- ja o-äänteitä. Vokaalien pituuteen hän ei voi vaikuttaa, vaan niistä päättää säveltäjä. (Dürr 2004, 1046.)

### 2.2.2 Runot

Tässä alaluvussa on mahdollista valottaa runon aihepiiriä yleisesti muutamien keskeisten asioiden osalta ja pohtia runojen kääntämiseen liittyviä seikkoja. Tarkempaa perehtymistä eri runotyypeihin, metriikkaan (runomittoihin) ja muihin runojen ominaisuuksiin ei tässä yhteydessä kuitenkaan tehdä.

Runouden kääntämistä pidetään kääntämisen näkökulmasta tunnetusti vaikeana lajina. Eri kielelliset merkit (sanat, lausekkeet) ja niiden tarkoitteet voivat poiketa toisistaan. Sanaleikit ja symboliset ilmaukset ovat usein ongelmallisia kääntää. Konnotatiiviset merkitykset, kielelliseen merkkiin, sanaan tai ilmaisuun liittyvät oheismerkitykset, saattaavat runoilijan taholta saada erityisellä tavalla yksilöllistä latausta. Onnistuneessa käännöksessä nämä seikat voivat kohdata ja assosioitua alkutekstin viitoittamalla tavalla kohdekielenkin kulttuurissa. (Lautamatti 1981, 6.)

Enwald (2000, 176–177) kuvailee lyriikan kieltä kolmantena kielenä, joka kääntäjän tulisi lähtö- ja kohdekielen lisäksi osata. Runouden kieli on usein ambivalenttia, monimerkityksistä. Kääntäjän tulisi osata lukea runouden usein ylivirittyneen kielen ja merkitysten viidakosta ikään kuin rivien välistä ja muodostaa runosta tulkintansa. Lisäksi olisi varsin tärkeää tarkastella laajasti ja tutustua tekijän muuhun tuotantoon. Kun runoilijan tyyli on tuttu, on

mahdollista osata lukea ja tulkita sille ominaisia seikkoja. (Enwald 2000, 184; Lautamatti 1981, 7.)

Hyvä kohdekielinen runo on omanlaisensa taideteos, kutsutaanpa versiota sitten käännökseksi, uudelleenrunoiluksi tai joksikin muuksi. Schreiber (1993, 247) valottaa runouden kääntämistä otsikolla *Nachdichtung*, kirjaimellisesti suomennettuna ”jälkeenrunoilu”, jolla tarkoitetaan uudelleenrunoilua tai lyyrisen teoksen vapaata kääntämistä. Runotekstin kääntäminen onkin usein taiteellista, mutta samalla epäluotettavaa. Tästä johtuen voidaan puhua myös välittämisestä kohdekielellä, koska vastaavuusaste ei välttämättä ole suuri. (Mp.) Kääntäjältä kysytään siis joustavaa suhtautumista runotekstin orjalliseen seuraamiseen. Vastassa on helposti umpikuja, jos pyrkimyksenä on sanatarkka ja ekvivalentti käänнос. Luontevaa lopputulosta varten olisi runotekstin kohdekulttuurille ominaisten tekijöiden noustava tärkeämpään asemaan kuin alkutekstin ja lähdekulttuurille ominaisten tekijöiden. Tämä tarkoittaa sitä, että sananmukaisia ilmaisuja voidaan ”kiertää” ja pyrkiä siihen, että käännökseällä olisi samantapainen vaikutus kohdekulttuurissa kuin alkutekstillä lähdekulttuurissa. Kompensointi ja soveltava ekvivalenssi ovat tärkeitä menetelmiä ja samalla eräänlaisia hätäratkaisuja ylittää ja kiertää esimerkiksi sanaleikkien ja muiden kääntämiseen mahdottomilta vaikuttavien ilmaisujen asettamia esteitä. (Schreiber 1993, 248.) Vaikka sanatarkka käänнос olisikin olemassa, saattaa sillä olla kohdekulttuurissa konnotaatioita, jotka johtavat harhaan lähtötekstin aihepiiristä. Kääntäjän on valittava, mitä kulttuurisidonnaisia tekijöitä hän säilyttää ja poimittava käännökseen ehkä vain osa lähtökulttuurin elementeistä (Kokkola 2008, 205). Tällaisen luovan toiminnan käänтоpuolena nähdään toisinaan liiallinen poikkeaminen korkealuokkaisesta alkutekstistä, jossa eri ilmaisut ja kielikuvat eivät ole paikoillaan sattumalta. Jos runon alkuperäisestä tekstistä on poistettu tai siirretty säkeitä, voi olla kyseenalaista puhua käännöksestä. Lisäksi tekijänoikeudelliset seikat saattavat astua kuvaan mukaan. (Schreiber 1993, 249.)

Runonkääntäjän roolissa joutuu usein tasapainoilemaan uudelleenrunoilun, kääntäjän, siirtäjän ja tulkitsijan moninaisissa tehtävissä johtuen runojen ambiguuteetista eli monihahmotteisuudesta. Runojen sisältämät metaforat (kielikuvat), homonymiat (merkitykseltään poikkeavat sanat, jotka äännetään tai kirjoitetaan samalla tavalla) ja polysemiat (monimerkitykselliset merkit; esimerkiksi pitää-verbi voi tarkoittaa eri asioita) sekä sanaleikit ja konnotaatiot ovat tyypillisiä runoissa esiintyviä ominaisuuksia. (Enwald 2000, 178–180.) Tästä monihahmotteisuuden paletista kääntäjän on tavallaan osattava poimia



oikea määrä sävyjä ja aineksia viestin välittämiseen kohdekielellä, ja suositeltavaa on luopua täsmällisen ja sanatarkan kääntämisen harhasta.

Eräs maamme tunnetuista runouden kääntäjistä, Teivas Oksala on kääntänyt laajasti Goethen tuotantoa, jota lukuisat säveltäjät ovat säveltäneet liedeiksi. Antologiassa *Runotarten lemmikki* (2004) on nähtävissä laaja kattaus Goethen alkuperäisiä runoja ja niiden rinnalla olevat käännökset. Runomitta ja säkeiden määrä on poikkeuksetta säilytetty kuten alkuperäisissä ja luettava lopputulos kuulostaa kielellisesti taidokkaalta kokonaisuudelta. Sisällöllisiä eroja vaikuttaa säkeiden järjestyksessä olevan jonkin verran, ja tuttuja lauluja ”koelaulamalla” vaati suomenkielinen teksti ainakin paikoitellen tavujen melismaattista venyttelyä. Käännöksissä on säilytetty alkutekstin mukainen riimi- ja säerakenne. Kyseiset liedit esitetään kuitenkin yleensä aina alkukielisinä.

Goethen runoja on käännetty aiemminkin ja jotkut sävelletty jopa yli kymmenen kertaa, esimerkiksi *Erlkönig* 12 kertaa ja *Kennst du das Land* 20 kertaa (Oksala 2004, 15, 21). Tunnettujen runojen eri käännösten vertailu käännöstieteellisistä näkökulmista olisi mielenkiintoinen kohde perusteellisemmalle tarkastelulle kuin tässä tutkielmassa on mahdollista.

### 2.2.3 Riimi

Riimirakennetta eli loppusointuisuutta esiintyy sekä lauletuissa että puhutuissa runomuotoisissa teksteissä. Voisi ajatella, että riimirakenne olisi näissä aina itsestäänselvyys, mutta poikkeuksiakin on. Erilaisissa runoteksteissä riimirakenteen esiintyvyys vaihtelee, eikä se aina välttämättä ole täydellistä. Riimirakenteita on tutkittu ja luokiteltu monissa aikaisemmissa tutkimuksissa ja erilaisissa yhteyksissä. Esimerkiksi Enwald (2000), Finlay (1971), Langer (2014), Lefevere (1975), Oksala (2004), Raffel (1994) ja Salo (2014) ovat useiden muiden rinnalla tarkastelleet riimiin liittyviä ominaisuuksia ja ilmiöitä sekä runoudessa että laulujen sanoituksissa. Perehdymme tässä yhteydessä riimeihin pääasiassa niiltä osin, jotka ovat tutkielman käännöskohteen kannalta oleellisia.

Lauluntekijä, lauluntekijöiden kouluttaja ja sanoittaja Heikki Salo on kuvannut perusteellisesti ja monipuolisesti laululyriikan tekemisen työkaluja ja hyvän laulutekstin syntyyn vaikuttavia tekijöitä. Jos tehtävänä on kääntää riimitetty lauluteksti, ovat nämä seikat kääntäjällekin yhtäkiinnostavia ja lopputuloksen kannalta yhtä käyttökelpoisia kuin muillekin tekstinikkareille ja riimitekstien analysoijille.

Millaista sitten on hyvä riittäminen ja minkälaiset perusasiat siinä ilmenevät? Kun riitettävä teksti on käännettävä, olisi usein ihanteellista saada käännöstekstin riittäminen osumaan samoihin kohtiin ja ilmauksiin alkuperäisen runon poljentoa noudatellen. Tämä päämäärä ei kuitenkaan aina toteudu vaivattomasti ja siihen vaikuttavia seikkoja voidaan tarkastella monenlaisista näkökulmista, jotka voivat aiheuttaa lyriikan kääntäjille erityisiä ongelmia. Suomen kieli on agglutinoiva kieli, jossa sanan vartaloon liittyvät päätteet sijamuotojen mukaan. Tämä tekee suomen kielestä loistavan riittämis- ja laulukielen, koska sanojen monet muodot erilaisine päätteineen tarjoavat suuren valikoiman riittämis- ja laulumahdollisuuksia. (Salo 2014, 165.) Riittämisestä käytetään usein nimitystä loppusointu, mikä viittaa ainoastaan sanojen ja säkeiden loppuihin. Riittäminen toimii kuitenkin laajemmalla alueella. (Mts. 168). Salo kiteyttää riittämis-käsitteen seuraavasti: ”Riittäminen on ilmiö, jossa samankaltaiset äänteet toistuvat hallitusti. Se on siis kahden tai useamman sanan välistä äännesointuisuutta. Riittäminen ei aina ole täydellinen, ja se voi sijaita sanojen ja säkeiden eri osissa.” (Mp.) Riittämis- ja laulun moninaisista vaihtoehdoista ja mahdollisuuksista käsitellään tässä muutama tärkeä käsite, jotka on koottu Salo’n riittämisluokittelun pohjalta. (Salo 2014, 168–171.)

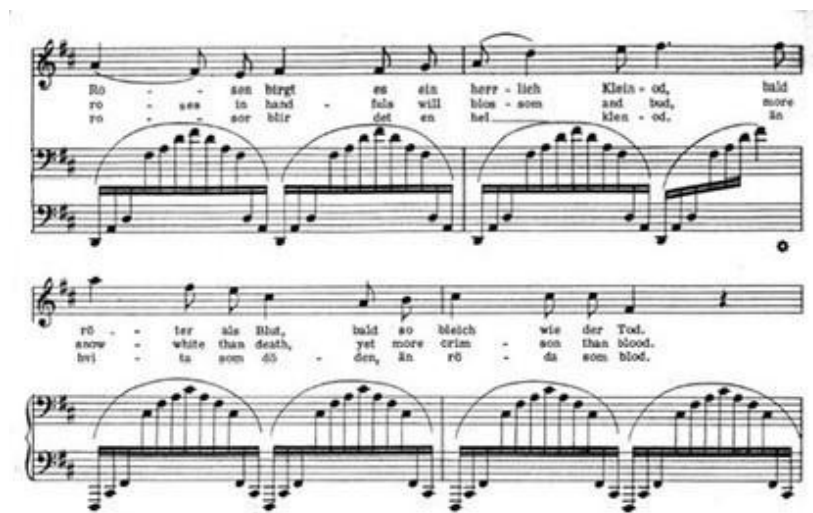
- *Riittämissanat* ovat sanoja, jotka riitettään keskenään
- Riittäminen voi olla puhdas tai epäpuhdas. Puhtaassa riittämisessä sointu alkaa riittämissanan painolliselta tai sivupainolliselta tavulta.
- Puhtaassa riittämisessä sointuosat ovat identtiset ja sointu alkaa riittämissanan painolliselta tavulta. Riittämissointua edeltävien konsonanttien täytyy olla erilaiset (*näin – päin; huuma – kuuma; potkaistiin – kammariin*).
- Riittämiset voivat koostua kokonaisista sanoista tai sanan osista (*tulvimaan – milloinkaan*)
- Epäpuhtaissa riittämisissä sointuna voi toimia pelkkä vokaalisointu sanan loppupuolella (*maa – vaan; lentää – mennään*).

Riittämisrakenteen säilyttäminen tapahtuu usein asioiden esitysjärjestyksen kustannuksella. Näin riittäminen voidaan saada toimimaan laulukäännöksessäkin. Tähän liittyy läheisesti myös fraasien, yhdellä hengityksellä laulettujen säkeiden tai lauseen, rakenteen luontevuuden säilyttäminen. Käytännössä melko helppo ja toimiva ratkaisu voi olla esimerkiksi kahden peräkkäin esitetyn asian keskinäisen järjestyksen muuttaminen. Myös kokonaisten säkeiden tai virkkeiden esittäminen eri järjestyksessä saattaa pelastaa riittämisrakenteen.

Edellä kuvattuja muutoksia voidaan löytää laulujen käännöksistä runsaasti. Sanojen liittäminen musiikkiin sitoo niitä ajallisesti, jonka lisäksi muut laulettavuuteen liittyvät seikat

vaikuttavat niiden asetteluun. Seuraavassa esimerkissä Jean Sibeliuksen säveltämässä laulussa Svarta rosor (Kuva 6) voidaan huomata eri kieliversioissa asioiden eri esitysjärjestys, jonka ansiosta riimirakenne on säilynyt.

- Ruotsi (E. Josephson): *Men av rosor blir det en hel klenod, än hvita som döden, än röda som blod.*
- Englanti (W. Wallace): *Soon the roses in handfuls will blossom and bud, more snow whithe than death, yet more crimson than blood.*
- Saksa (F. Tilgmann, H. von Hase): *Doch an Rosen birgt es ein herrlich Kleinod, bald röter als Blut, bald so bleich wie der Tod.*



Kuva 6. Jean Sibelius: *Svarta rosor* op. 36 n:o 1, tahdit 25-28

Kun runo on tarkoitettu ainoastaan lausuttavaksi ja teksti tässä tapauksessa puhuttavaksi, korostuu ajallinen merkitys hyvin eri tavalla kuin laulettuun tekstiin. Tavujen kestot eivät puhutussa runossa ole samalla tavalla sidoksissa rytmisiin elementteihin kuin musiikin mukana laulettava runoteksti. Riimirakenteen soinnut ovat lausutussa runossa tärkeitä efektejä ja laulettavassa runomuotoisessa tekstissä loppusoinnuilla on usein myös pidempi ajallinen viive kuin puhutussa tekstissä. (Low 2005, 190.) Tunnelman luominen on tärkeää ja siihen liittyy läheisesti ajoitus. Lausuttu runo toimii yksinkin ilman musiikin ”pakkopaitaa”, koska lausujalla on vapaus valita hengitysten ja pysähdysten ajalliset kestot vapaammin ja keskittyä runon sisältöön. (Lehtinen 2017).

Low (2005, 198) kritisoi voimakkaasti sitä, että kääntäjät nostavat runon riimittelyn usein liian korkaan asemaan. Tämä tapahtuu helposti muiden ominaisuuksien kustannuksella. Pakonomainen riimittely samoissa kohdissa kuin alkuteksti ja ehkä jopa samalla riimien

lukumäärällä saattaa kahlita muuta sisältöä säkeiden loppuissa niin paljon, että muu tekstin sisältö saattaa kärsiä. *Pentathlon principle* sopii erityisen hyvin sovellettavaksi juuri riimitetyn tekstin kääntämiseen, koska se antaa kääntäjälle tarpeellista liikkumavaraa strategiavalintoihin. Näin kohdetekstiä ei ole ennalta pakotettu tietynlaiseen muottiin, jota vaikuttaisi liikaa tekstin merkitykseen tai luonnollisuuteen. (Mp.)

Voidaan huomata, että monet tutkijat kuuluttavat lyriikan kääntäjälle riimirakenteen seuraamisen merkitystä ja korostavat samalla tehtävän vaikeutta ja siihen lääkkeeksi soveltuvia keinoja. On varmasti käyttökelpoista tuntea riiminkäsittelyn perusajatuksia ja -sääntöjä, koska riimitettyäkin tekstiä saatetaan skopoksesta riippuen joutua kääntämään sanatarkasti tai muuten sisältöä vastaavasti.

On mahdollista ymmärtää, että riimitetyn tekstin ja laulujen kääntämistä pidetään jopa ”mahdottomana” tehtävänä, mutta näin jyrkästi asiaa ei välttämättä tarvitse nähdä. Kääntäjältä vaaditaan aimo annos luovuutta ja rohkeitakin ratkaisuja tällaisessa käännöstoiminnassa, joka kuitenkin sisältää tavallista enemmän rajoitteita tavujen, säkeiden, ajan ja tilan kehyksissä. (ks. Nord, 2014). Salo (2014, 255) kiteyttää riimin käsittelyn osuvasti erälle tekstinikkarille osoittamassaan palautteessaan seuraavasti:

Näyttää muuten siltä, että olet hyvää vauhtia lukitsemassa itsesi riimivankilaan. Kirjoitat lauluasi niin tiukalla riimikaavalla, että se alkaa jo sitoa sisältöä. Riimin käyttö voi viedä tekstiä eteenpäin, mutta se saattaa myös vääntää lopputulosta kummalliseen suuntaan. [...] Periaatteessa jokaisen riimin olemassolo laulussa tulisi voida perustella. Riimi on hieno ja käyttökelpoinen tehokeino, mutta sen kanssa kannattaa olla vähän varovainen.

Vaikka tässä onkin kyseessä on laulun- ja tekstintekijän näkökulma, voi kääntäjäkin päätyä riimin saattelemana umpikujaan, joka menee usein luonnollisuuden ja merkityksen laskuun. Näkisin tämän sellaisena tilanteena, jolloin on alettava tekstin muokkaaminen sanajärjestyksen, asioiden esitysjärjestyksen ja mahdollisesti merkityksen tasolla ja uskallettava tehdä rohkeaitakin muutoksia skopoksen sallimissa kehyksissä.

#### 2.2.4 Rytmi

Rytmin käsite tarkoittaa lyhyesti toistuvuus- ja vaihtuvuusilmiötä, jota esiintyy useissa yhteyksissä kuten vuodenaikojen vaihtumisessa, päivärytmissä ja monilla erilaisilla osalualueilla. Sana rytmi tulee kreikankielisestä sanasta *rhythmós*, joka merkitsi alun perin säännöllistä liikettä, ajan virtaamista. (Oksala 1973, 59, 61.) Rytmin ajallisen perustan yksikkö on syke, tahtiosa. Musiikki jakaantuu tahteihin, jotka sisältävät tahtiosoituksen ilmoittaman iskumäärän (esimerkiksi kaksi- ja kolmijakoiset perustahtilajit kuten 3/4, 4/4).

Tahtiosat ovat painotuksiltaan eri laatuksia. 3/4-tahtilajissa ensimmäinen tahtiosa on vahva, toinen ja kolmas heikkoja. 4/4-tahtilajissa ensimmäinen tahtiosa on vahva, toinen ja neljäs heikkoja ja kolmas puolivahva. Tahdissa sävelet järjestäytyvät ajallisesti tahtiosoituksen ja aika-arvojen mukaan. Rytmisyys syntyy musiikissa vähintään kahden saman- tai eri pituisen äänen tai sävelen keskinäisestä suhteesta ajassa edettäessä. (Oksala 1973, 95.) Tahtien painottuminen edellä mainitulla tavalla on lähinnä teoreettinen perusjaottelu, josta on olemassa lukuisia variaatioita sen mukaisesti, kuinka tahdit yhdistyvät vaikkapa niin, että useampi tahti muodostaa musiikillisen säkeen. Kaavamainen painottaminen on harvoin eduksi esimerkiksi eheän melodisen linjan esiintuomiselle. (Mp.) Tahtien peruspainotukset on hyvä tuntea mahdollisen tekstin käsittelyn kannalta, kun sävellystä ollaan sanoittamassa tai sanoitusta kääntämässä.

Runomittaoppia nimitetään *metriikaksi*, joka alkoi kehittyä jo antiikin aikana. Metriikka perustuu painollisten ja painottomien tavujen säännönmukaiseen vaihteluun, josta muodostuu rytmi. Metri on rytmien kaava, joka sisältää vähintään kaksi saman- tai eri suuruista nuottiarvoa. (Oksala 1973, 95.) Nykyään käsitteet ovat lähentyneet siten, että runouden metriikka on jokseenkin sama kuin musiikin rytmikka (Oksala 1973, 60).

Rytmi on yksi musiikin peruselementti melodian ja harmonian rinnalla. Rytmisyys on runouden ja musiikin tärkeä yhteinen tekijä (Sivonen 2019). Tuttu kappale on joskus mahdollista tunnistaa sen rytmin tai rytmikuvioiden pohjalta ilman samanaikaista melodian kuulemistakin. Puheella on oma rytmisensä, ja yhdistyessään musiikkiin laulun sanoiksi, on puheen muotouduttava musiikin asettamiin muotoihin painotusten, aika-arvojen ja säkeiden pituuksien mukaisesti. Ilman musiikkia musiikin rytmisissä lausutu laulun sanoitus ei aina toimi samalla tavalla kuin lausutu runo, jossa taas lausujalla on enemmän vapauksia tempon ja hengitysten kanssa. Laulutekstissä sävelten ja tavujen painotusten yhteispeli on tärkeässä asemassa, ja tämä on erityisesti laulua käännettäessä huomionarvoinen seikka (mm. Dürr 2004, 1046; Franzon 2011, 4).

### 2.2.5 Luonnollisuus

Laulutekstin kääntäminen tuo mukanaan sellaisen työskentelykentän, jossa on huomioitava monia seikkoja paitsi laulettavuudesta, myös kielten erilaisten rakenteiden ja kulttuurien välisistä eroista. Tämä saattaa johtaa luonnottomiin kohdekielisiin ilmaisuihin, mikäli samalla yritetään pysyä uskollisesti säkeiden ja riimien kehyksissä.

Laulujen käännöksissä järkevä, looginen tai normien mukainen kohdeteksti on harvoin ensisijainen päämäärä (Franzon 2011; Low 2005, 2013; Rossi & Siponkoski 2010). Tarkan merkityssisällön säilyttäminen sanakirjalle uskollisena ei välttämättä aina johda funktionaalisesti sopivaan tai luontevaan lopputulokseen, joka palvelisi tekstin aiottua kohdetta ja käyttötarkoitusta.

Luonnollisen ja samalla merkitykseltään ”järkevän” kohdetekstin kriteereinä voidaan pitää kohdekielelle luontevaa sanajärjestystä, sanojen painotusta ja tavutusta, joka sopii paitsi musiikin fraaseihin, myös laulettavaksi musiikin tempon mukaisesti (Low 2005, 185).

### **2.2.6 Uskollisuus**

Kaikenlaisissa käännöstyypeissä saattaa esiintyä lähtötekstin ja kohdetekstin, tai usean samasta lähtötekstistä käännetyn kohdetekstin välillä, kääntäjien valinnoista johtuvia eroavaisuuksia. Laulujen kääntämisessä näyttäisi poisjätö korostuvan yhtenä oleellisena käännösratkaisuna muunlaisiin käännöstoimeksiantoihin verrattuna. (Franzon 2011, 1.) Kääntäjälle tämä saattaa olla välttämätön keino silloin, jos kohdekielen rakenne ei sovi musiikin rytmiin tai säkeiden määrään. Ekvivalenssin edellytys tässä yhteydessä on varsin erilaista kuin esimerkiksi auktorisoidun ja muun virallisen kääntämisen parissa. Oksala (2004, 10) sanoo laulujen kääntämisestä seuraavasti:

Kääntäminen on käsitykseni mukaan pikemmin [lied] musiikin tulkintaan kuin luovaan säveltaiteeseen verrattavaa toimintaa. Se on toki luovaa työtä mutta ei vapaata kirjallisuutta, jossa alkuteksti on vain lähde ja kääntäjällä on lupa tehdä sillä mitä tahansa. Haluankin säilyttää partituurin eli alkutekstin koko ajan suomennokseni rinnalla ja vastata sille. Näin lukija voi varmistua siitä, että häntä ei yritetä huijata tai vetää nenästä.

Oksalan ajatukset ovat samoilla linjoilla kuin Low’n, joka pyrkii täsmälliseen rajanvetoon (2013, 229) alkutekstistä paljon poikkeavien tekstien ja käännösten välillä juuri siitä syystä, ettei lukijoita johdettaisi harhaan.

### **2.2.7 Adaptaatio ja parafraasi**

Laulujen kääntämisessä tärkeitä keinoja ovat erityisesti funktionaalisuuden nimissä usein adaptaatio, parafraasi ja uudelleenkirjoittaminen (Low 2013; Rossi & Siponkoski 2010). Niiden merkitys on tarkoituksenmukaista ottaa huomioon laulukäännöksistä puhuttaessa. Jotkut tutkijat painottavat oikeiden termien käyttöä tärkeänä seikkana. Low (2013, 229) pyrkii mahdollisimman selkeään luokitteluun siinä, onko alkutekstistä poikkeava käännös korviketeksti vai adaptaatio. Ensiksi mainittu ei sisällä välttämättä lainkaan alkutekstin aineksia, ja jälkimmäisessä niitä voi olla jonkin verran.

Rajanveto näiden strategioiden välillä on usein vaikeaa, eikä aina ole selvää, onko kyseessä käännös vai jokin muu. Samalla saatetaan asettaa kyseenalaisiksi sellaisia perustavia tekijöitä kuten teoksen kirjailijaan, lähdetekstin alkuperään ja muihin tekijänoikeuksiin liittyviä seikkoja (Susam-Sarajeva 2008, 188–189). Susam-Sarajeva pitää laulukäännöksissä kääntämisen ja adaptaation eroa veteen piirrettynä viivana, ja suosittelee joustavaa suhtautumista pyrkimyksiin rajata näitä käsitteitä. Oman lukunsa muodostavat esimerkiksi oopperat ja muut mahdollisesti jo vakiintuneet tai ”pyhitetyt” laulukäännökset, mutta yleisesti laulukääntämisen kenttä on hänen mukaansa niin kirjava, että rajaaminen on miltei mahdotonta. Siihen ei välttämättä tulisi pyrkiäkään, koska alan monenlaiset käännökset voivat rikastuttaa kielellisiä ilmaisukeinoja ja välittää arvokasta kielellistä kulttuuriperintöä. (Mp.)

Low (2013, 229) painottaa tärkeänä sitä, että adaptaatiohin ja korviketeksteihin liittyviä eettisiä kysymyksiä olisi muistettava ottaa huomioon. Hän ei kokonaan tuomitse näitä käännöstapoja, mutta kysyy, missä määrin alkuperäisen laulun tekijän oikeuksia mahdollisesti loukataan tai yleisöä kenties johdetaan harhaan. Susam-Sarajeva (2007, 189) kritisoi Low’n melko ankaraa suhtautumista laulukääntämisessä otettuihin vapauksiin esittämällä, että käännöksen ja adaptaation erottelu ei olisi aina edes toivottavaa. Low (2005, 194) painottaa muotoilemansa viiden kriteerin periaatteen joustavuutta käännöstilanteen mukaan. Hän toteaa myös, että kääntämisen tehtävä on kuitenkin olla kieltenvälistä viestintää, joka sisältää merkityksellistä yhteneväisyyttä alkutekstin kanssa. Jos kohdetekstin tuotoksessa ei näy jälkeäkään alkutekstin merkityksestä, olisi tällaiset liian vapaat tai peräti ”tuulesta temmatut” sanoitukset muuten tunnettuun melodiaan poissuljettava *kääntämisen* aihepiiristä. (Mp.) Olen Low’n kanssa pitkälti samaa mieltä tästä, koska laulukäännöksistä puhutaan helposti kaikenlaisissa tilanteissa. Kääntäjälle alan luokittelun pääperiaatteiden tunteminen antaa lisäksi keinoja perustella ratkaisujaan.

Laulujen kääntäminen on etenkin nykypäivän Suomessa toimeksiantona melko harvinainen, koska käännöskappaleiden kulta-aika on auttamattomasti ohi. Käännetty iskelmämusiikki kuuluu kuitenkin läheisesti suomalaiseen identiteettiin. Noin 1920-luvulta alkanut äänilevyteollisuuden nousu yhdessä Yleisradion perustamisen kanssa vuonna 1926 oli suomalaisen käännösiskelmän ja monien ikivihreiden kappaleiden ja sanoitusten nousukautta. Todellisuudessa monet *käännösiskelmät* ovat kuitenkin uudelleensanoituksia, joissa yksin sävellys on yhtymäkohta alkuperäiseen kappaleeseen. Nykyaikana musiikin saatavuus on internetin ja lukuisien toistopalveluiden kautta muuttunut merkittävästi. Lisäksi suomalaisten

kielitaito on monipuolisempaa. Kaikki tämäntapainen kehitys on vaikuttanut siihen, että laulukäännösten kysyntä on nykyään vähäisempää kuin ennen. (Niiniluoto 2007, 535–538, 549.)

Käännöstehtävänä laulujen kääntäminen on todellisuudessa usein adaptaatiota tai parafraasia, koska se edellyttää usein lähtötekstin merkityssisällön sivuuttamista tai siitä poikkeamista sopivissa määrin, jotta skopos voidaan saavuttaa. Hyvä laululyriikka voi sisältää monimutkaisia riimirakenteita ja erilaisia kielikuvia. Niiden käännöksissä esimerkiksi nimiä saatetaan vaihtaa ja tekstiä tarvittaessa lisätä tai poistaa. (Low 2013, 230.) Low'n mukaan muulla kuin alkukielellä esitetyn laulutekstin kohdalla on aina kyse joko käännöksestä, adaptaatiosta tai korviketekstistä. *Laulukäännösinä* voidaan pääsääntöisesti pitää sellaisia tekstejä, joissa alkutekstin tärkeimmät ainekset on säilytetty kokonaan tai osittain. Jos kohdetekstissä esiintyy huomattavaa poikkeavuutta merkityssisällöstä, on kyseessä adaptaatio. (Mp.)

Low (2013) pyrkii mahdollisimman selkeään rajanvetoon käännöksen ja adaptaation välille ja pohtii, missä määrin poikkeamisen voidaan vielä katsoa kuuluvan kääntämisen piiriin ja milloin taas on kyseessä adaptaatio. Laulujen kääntämisessä on usein lähes väistämätöntä poiketa alkutekstin sanatarkasta kääntämisestä, koska kääntämisessä saatetaan kohdata jopa ylitsepääsemättömiltä tuntuvia vaikeuksia. Tavallisesti niihin yritetään löytää ratkaisuja pysytellen samalla mahdollisimman uskollisena lähdetekstille. Adaptaation avulla on mahdollista tietoisesti kiertää ja välttää käännösongelmia. Tyypillisiä toimintatapoja adaptaatiolle ovat poisjättäminen, lisääminen ja muuntaminen, minkä tarkoitus on palvella kohdetekstiä sen uudessa kulttuuriympäristössä. (Low 2017, 114; 119.)

### **2.2.8 Korviketekstit**

Kuten jo aiemmin on todettu, on lähtökielen tekstistä usein jossain määrin poikettava, kun laulutekstiä käännetään vieraasta kielestä ja kulttuurista toiseen. Siksi laulukääntämisessä liikutaan usein adaptaation ja parafrasien alueella. Oman lukunsa muodostavat korviketekstit, jotka muodostavat laajan ja melko hajanaisen alueen laulukäännösten piirissä (Low 2013, 229). Uudelleensanoitukset voisi myös laskea kuuluviksi tähän ryhmään.

Korviketekstin alkuperä ei aina välttämättä ole tiedossa. On myös mahdollista, että kappaleen melodia, teksti ja konteksti ovat tuttuja, mutta vieraalla kielellä esitetty teksti voikin liittyä kokonaan muuhun aiheeseen. Eräässä tilanteessa Saksassa laulettiin suomalaisten hyvin



tuntemalla *Tonttujen jouluyö* -melodialla täysin muun aiheista laulua, jonka vaikutus suomalaisen näkökulmasta oli lähinnä ”väärä melodia väärään vuodenaikaan ja väärällä sanoituksella”. Kun asiaa tiedusteli esittäjältä, tämä totesi hämmästyneenä, ettei laulu ole *hänelle* joululaulu. Eräänlainen ristiriita voi siis syntyä, jos esittäjällä ja kuulijalla on erilainen kulttuurieroista johtuva lähtökohta kappaleen suhteen.

Low painottaa kuitenkin, että laulukääntämistä koskevassa keskustelussa olisi selkeämmin osattava vetää raja käännösten, adaptaatioiden ja korviketekstien välille. Korviketeksteissä olemassa oleva sävellys on voitu sanoittaa kokonaan uudelleen piittaamatta alkuperäisestä tekstistä ja sen merkityksistä. (Low 2013, 229.) Tämäntapainen toiminta ei periaatteessa ole tuomittavaa, ja se puoltaakin toisinaan paikkaansa. Jos alkuperäinen verbaalinen ilmaisu tai merkitys ei kuitenkaan välity uudesta sanoituksesta millään tavalla, on pidettävä mielessä, että kyseessä ei ole käännös eikä adaptaatio. Tällaiset tapaukset eivät myöskään kuuluisi kääntämisen piiriin. (Mp.) Selkeitä esimerkkejä uudelleensanoituksista voidaan löytää vaikkapa erilaisten tunnus-, fani-, parodia- tai juomalaulujen muodossa. Hyvin tunnettuja instrumentaalisävellyksiä muun muassa klassisen musiikin alalta on saatettu sanoittaa – ja musiikkia useissa tapauksissa muuttaa joiltakin osin – vaikka näissä teoksissa ei alun perin olisi ollut tekstiä. Tunnettuja esimerkkejä tällaisista ovat muun muassa Beethoven: *Für Elise* ja Moroder-Bellotte: *Lonely Lovers Symphony*, Beethoven: Pianosonaatti op. 13 osa 2 Adagio cantabile ja Louise Tucker: *Midnight Blue*, Chopin: Etydi op. 10 n:o 3 ja Chopin-Melichar: *In mir klingt ein Lied*; Ponchielli: *Danza delle ore* ja Sherman: *Hello Muddah Hello Faddah* ja monet muut. Tällaiset versiot ovat tyypillisesti syntyneet musiikki edellä ja sanoitukset on luotu täsmällisesti musiikin rytmin mukaisesti (Low 2017, 118-119). Musiikki on useissa tapauksissa voitu säveltää jopa yli sata vuotta aikaisemmin ja joissakin tapauksissa sävellystä on saatettu muuttaa rohkeallakin otteella. Alkuperäinen sävellys on kuitenkin aina selkeästi tunnistettavissa. Low (mp.) painottaa erityisesti, että tällaisissa tapauksissa ei tule puhua käännöksistä eikä myöskään adaptaatioista, joiden kriteerit eivät näissä täyty, vaan suosittelee korviketeksti-nimityksen käyttöä tästä melko laajasta genrestä puhuttaessa.

### 2.2.9 Ei-laulettavat laulutekstit

On myös olemassa laulutekstejä, joita ei alun perin ole tarkoitettu laulettaviksi. Tällaisia ovat esimerkiksi proosakäännökset konserttiohjelmien liitteiksi tai laulajien avuksi merkityssisällön välittämiseen, oopperalibrettojen luettavaksi tarkoitettut käännökset oopperoiden ohjelmalehtisissä ja oopperoita käsittelevissä kirjoissa, CD-levyjien

oheismateriaalit, sekä AV-käännöksissä olevat laulukäännökset. (Low 2003, 91.) Niissä sanatarkka kääntäminen ei yleensä ole tarpeen, vaan tärkeintä on välittää lukijalle ja samalla kuulijalle teoksen sisältö. Tällaisissa tapauksissa voidaan todeta, että sama lähtöteksti voi toimia lähtökohtana hyvin erilaisille kohdeteksteille (mp.). Kääntäjällä on näiden tekstien parissa suurempia vapauksia. Vaikka kyse on kaikissa tapauksissa laulukäännöksistä, vaatimuksena ei näissä kuitenkaan ole *laulettavuus*. Täsmällinen musiikkiin sopiminen samaan tapaan kuin laulettavissa teksteissä ei ole ensisijaista ja esimerkiksi riimirakenteesta voidaan usein tinkiä. Proosakäännökset ovatkin nykypäivänä hyvin tavallisia esimerkiksi oopperoiden juonenkänteiden selventämisessä, etenkin kun alkukieliset versiot näyttämöillä ja tallenteilla ovat saavuttaneet hyvin vakiintuneen aseman. Saksassa oopperalibrettoihin erikoituneen *Reclam*-kustantamon julkaisuja pidetään nykyään jo alan vakiintuneina teoksina (Langer 2014, 33.).

CD-levyjen oheismateriaalina ovat laulukäännökset neljälle kielelle tavallisia. Tällaisissa käännöksissä painopiste ei myöskään ole laulettavuudessa (Langer 2014, 34). CD-levyjen laulukäännösten eri kielisissä versioissa on yleensä pyritty säilyttämään säkeet samoissa kohdissa ja rivien lukumäärä samana. Ne ovat suhteellisen sanatarkkoja, mikä toimii lukijaa helpottavana seikkana. Tekstejä voi lauluja kuunnellessa näin helposti seurata rinnakkain ja vertailla eri kielisiä versioita toisiinsa. Samalla on tarvittaessa helppo löytää yksittäisiä, tarkasteltavia kohtia ja vastaavuuksia.

### 3 Aineisto ja menetelmät

Alkuteos *Meine allerersten Tastenträume I* on erityisesti lapsille suunnattu alkeispianokoulu. Aineiston kullakin kappaleella on oma aiheensa ja tunnelmansa, jonka kokemisessa ja ilmaisussa on hyvä ymmärtää vähintään otsikko. Lisäksi mukana on kuvitus ja usein sanoitus, joka voidaan laulaa mukana. Jos käyttäjä, esimerkiksi esi- tai alakouluikäinen lapsi ei vielä ymmärrä otsikkoa, auttavat kappaleisiin liitetyt kuvat saamaan käsityksen kappaleen aiheesta ja tunnelmasta. Käännettäviin teksteihin kuuluvat lisäksi lyhyet teoriaosuudet ja niiden ohjeet sekä musiikkiteoreettiset termit. Otsikoissa ja sanoituksissa on erityisesti huomioitava kyseisten tekstielementtien yhteys nuottikuvaan ja kuvitukseen, jonka ansiosta kohteen multimodaalisuus korostuu. Kun tekstiä on vähän, sitä merkittävämmäksi jokainen sana ja jopa tavu muodostuu ja sitä enemmän yksittäisillä sanoilla on painoarvoa (Franzon 2011, 1; Oittinen 2004, 24).

Oli pian todettava, että näinkin pienimuotoisten kappaleiden tekstien parissa voidaan kohdata samantapaisia käännösongelmia kuin suurimuotoisemmissa ja pidemmissä teoksissa. Pienimuotoisuus korostuu etenkin alkupuolen kappaleissa, joista osa on monotonisia. Tämä tarkoittaa sitä, että sävelkorkeus pysyy muuttumattomana. Monotonisuus säilyy näissä lyhyissä kappaleissa alusta loppuun. Kappaleiden rytmien aihe muodostuu useimmissa tapauksissa pelkästä tasaisesta neljäsosanuottien poljennosta. Joidenkin kappaleiden lopussa on kaksi iskua kestävä puolinuotti viimeisenä aika-arvona osoittamassa kappaleen päättymistä. Voidaanko tällaisiakin kappaleita käsitellä kuten lauluja ja soveltaa niihin laulukääntämisen strategioita? Tästä syntyi tarve pohtia ja analysoida kyseisen aineiston kääntämistä tarkemmin sellaisista käänntieteellisistä näkökulmista, joissa painopiste on erityisesti kääntämisen ja musiikin multimodaalisessa yhdistelmässä ja erityisesti laulu- ja runokääntämisen problematiikassa.

#### 3.1 Tekijä

Anne Terzibaschitsch syntyi Essenissä Saksassa 5. elokuuta 1955. Hän aloitti pianonsoiton viisivuotiaana ja sellonsoiton 12 -vuotiaana. Hän suoritti piano-opintonsa Karlsruhen musiikkikorkeakoulussa vuosina 1975-1983 ja on toiminut jo vuosikymmenten ajan pianistina ja pianonsoitonopettajana Karlsruhessa. Pedagogisen työnsä ohessa Terzibaschitsch on säveltänyt ja sovittanut lukuisia kappaleita pianolle sekä pianolle ja melodiainstrumenteille,

mitkä saksalainen musiikkikustantamo Holzschuh on julkaissut moniosaisessa ja edelleen laajentuvassa *Tastenträume* -sarjassa.

### 3.2 *Tastenträume*-sarja

Toimin pianonsoitonopettajana jatko-opintojeni jälkeen Saksassa lähes kymmenen vuoden ajan ja perehdyin silloin erityisesti siellä ja muualla Euroopassa tunnettuihin pianokouluihin ja kokoelmiin. Opetusmateriaaliksi valikoitui aloittelijoiden kanssa usein saksalaisen kollegan Anne Terzibaschitschin suunnittelema *Tastenträume*-sarja, jonka ensimmäinen osa *Tastenträume 1* ilmestyi vuonna 1995. Se sisältää kekseliäitä ja mielenkiintoisia kappaleita, jotka on suunniteltu erityisesti pedagogisesta näkökulmasta tietyn musiikillisen, nuotinlukuun liittyvän ja soittoteknillisen asian opettamiseen ja käytettäväksi muiden pianokoulujen ohessa. Pianonsoiton alkeisopetukseen suunniteltu pianokoulu Anne Terzibaschitsch: *Meine allerersten Tastenträume 1* (Musikverlag Holzschuh, 2000) tuli itselleni tutuksi pian ilmestymisensä jälkeen. Käytin teosta paljon muiden pianokoulujen ohessa. Erityisesti alasteikäisten ja nuorempien oppilaiden parissa se valikoitui selkeytensä vuoksi usein ensimmäiseksi oppimateriaaliksi. Jatkoin teoksen käyttöä Suomeen palattuani myös suomenkielisten oppilaiden kanssa. Saksankielisyys ei varsinaisesti osoittautunut esteeksi, koska nuottikuva on kaikilla kielillä sama. Osa teoksen kappaleista on sanoitettu lyhyen lorun tai lastenlaulun tapaan ja pyrin aluksi käytännön tilanteissa opetuksen ja soittamisen aikana suomentamaan nämä tekstit.

Tekijän mukaan *Tastenträume*-sarjan ensimmäiset kappaleet alkoivat syntyä eräänlaisena räätälintyönä hieman pidemmälle ehtineille aloittelijoille, joille oli ajoittain vaikea löytää sopivan taseisia ja mielenkiintoisia kappaleita juuri oikealla hetkellä. Yksittäisistä kappaleista alkanut sarja on kasvanut nopeasti ja saavuttanut suuren suosion koko Euroopassa. Nykyään se sisältää jo yli 60 osaa. Englantilainen *Trinity College London* on julkaissut vuonna 2016 sarjasta neljä suosittua osaa englanniksi.

Vuonna 2000 ilmestyi odotettu vasta-alkajille suunnattu pianokoulu, *Meine allerersten Tastenträume Band 1*, joka osoittautui tervetulleeksi uudeksi tulokkaaksi muun käytössä olevan ohjelmiston rinnalle. Teos on tarkoitettu pianonsoiton vasta-alkajille ja se sopii selkeytensä vuoksi erityisen hyvin alle kouluikäisille lapsille, jotka eivät soittoharrastusta aloittaessaan vielä välttämättä osaa lukea. *Tastenträume*-sarjan muut osat sisältävät sekä tekijän omia sävellyksiä että hänen sovituksiaan tunnetuista sävellyksistä. Sarjan osat on

jaoteltu eri vaikeusasteisiin ja aihepiireihin kuten esimerkiksi *Klassik & Pop 1-2, Wunschmelodien 1-2, Kinderlieder, Vierhändige Tastenträume 1-2, Meine allerersten Weihnachtslieder, Weihnachtliche Tastenträume*.

### 3.3 Lähdeteos

Lähdeteos on nimeltään *Meine allerersten Tastenträume -Klavierschule Band 1. Klavierschule für den Anfangsunterricht* (Musikverlag Holzschuh 2000). Teos on A4 kokoinen, 68 -sivuinen, pehmeäkantinen vihko. Tekijät ovat Anne Terzibaschitsch sekä hänen sveitsiläinen kollegansa Regula Buser. Kansikuvan ja sivujen kuvituksen on tehnyt sveitsiläinen Claudine Favre. Teoksen kohderyhmänä voivat olla kaikenikäiset vasta-alkajat, mutta kansikuvan ja sisäsivujen kuvituksen perusteella se sopii erityisesti kouluikäisille tai hieman nuoremmille lapsille, jotka eivät mahdollisesti vielä osaa lukea. Vihkon alussa on esipuhe, ei niinkään ”käyttöohje”, jossa Terzibaschitsch (2000, 3) rohkaisee opettajaa suunnittelemaan opetuksensa vapaasti ja oppilaan lähtökohdista. Sanoitettuja kappaleita suositellaan laulamaan mukana, minkä avulla oppilaan on mahdollista itse kokea kappaleiden tunnelmat. Terzibaschitsch painottaa erityisesti omakohtaisen elämyksen merkitystä soittajalle. Kun kappale puhuttelee tunnetasolla, toimii se otollisena maaperänä tunnepohjaiselle ja syvälliselle opetussisältöjen omaksumiselle. (Mp.)

Die meisten Klavierstücke [...] enthalten [...] Texte zum Mitsingen. In ihnen werden bestimmte Seelenstimmungen zum Ausdruck gebracht, mit denen der Schüler innerlich verbinden kann. Dadurch ist auch die Voraussetzung einer *gefühlsmäßige* Vertiefung der Lerninhalte gegeben.

Alkuosan kappaleet voidaan soittaa jo ilman varsinaista nuotinlukutaitoa. Opetettavat asiat etenevät rauhallisesti ja hyvin maltillisesti vaikeutuen. Kunkin kappaleen opetettava asia on merkitty pieneen kuvaan sivun yläkulmaan ja kuvatekstinä on aina mukana musiikkiteoreettisesti oikea termi. Opettaja tai muu aikuinen voi tarvittaessa selvittää näiden teoriaosuuksien merkitystä lapselle sopivalla tavalla ja nähdä itse nopealla katsauksella kappaleen päämäärä kappalevalinnan apuna. Lähes kaikilla kappaleilla on sivun alareunassa opettajan soitettavaksi tarkoitettu *secondo*- eli säestysosuus, joka saa lyhyen ja monotonisenkin kappaleen kuulostamaan harmonisesti rikkaalta yhdessä soitettuna.

Teos jakaantuu kahteen osaan siten, että alkuosa sisältää kirjoitetun, lähinnä pedagogille suunnatun esipuheen ja metodisen johdanto-osuuden avuksi opetuksen suunnitteluun. Lyhyttä esipuhetta seuraa huomautuksia-osa, jossa annetaan vihjeitä materiaalin käytöstä ja tuntien suunnittelusta. Esimerkkien avulla esitellään alkuosassa muutamien ensimmäisenä

opeteltavien teoreettisten seikkojen opetusmahdollisuuksia. Loppuosa sisältää soitettavia kappaleita, musiikin teoriaa ja erilaisia nuottikirjoitustehtäviä. Muutamissa tehtävissä rohkaistaan myös omien kappaleiden keksimiseen ja mukana oleva kuvitus johdattelee kappaleen teemaan ja tunnelmaan.

Teoksessa on 55 sävellystä, joiden pituus vaihtelee yhdestä rivistä yhteen sivuun. Niistä 44 on Terzibaschitschin omia sävellyksiä ja 11 sovituksia lasten- ja kansanlauluista. Kappaleet on suunniteltu pedagogisista lähtökohdista ja ne johdattelevat nuotinlukuun vähitellen.

Kokonaisuudessaan käännettäviin tekstiosuuksiin kuuluvat esipuhe, kappaleiden otsikot ja mahdolliset sanoitukset, teoriaosuudet ja erilaiset nuottitehtävät. Poimin niistä tähän tutkielmaan muutaman esimerkin lähempää tarkastelua varten.

### **3.4 Tutkimusmenetelmä**

Tutkimusmenetelmä valikoitui aineistolähtöisesti ja aineistosta esiin nousevien esimerkkien pohjalta. Jo ennen tätä tutkielmaa tapahtunut kappaleiden kääntäminen oli antanut runsaasti viitteitä kohteen käännosongelmista. Teoriaan perehtyminen antoi selkeitä toimintatapoja siihen, minkälaisia laulukääntämisen strategioita kannattaisi ottaa lähempään tarkasteluun ja mitkä voisivat toimia nimenomaan tässä kontekstissa.

Laulukääntämisen eri genrejen ja käännoatapojen tarkastelu nosti skoposteorian esiin käyttökelpoisimmaksi johtajatuokseksi laulukäännösten strategian valinnassa. Tämän teorian mukaan käännoksen on sovittava käyttötarkoitukseensa eli skopokseen (Reiss ja Vermeer 1984, 95). Skopossäännön mukaan tarkoitus määrittelee toiminnan ja toiminta on tarkoituksensa eli skopoksensa funktio (Vermeer 1992, 18). Kuten jo alussa todettiin, on laulutekstin kääntäminen kääntäjälle melko epätyypillinen toimeksianto. Laulukäännöksen skopos edellyttää sen tulevien, kohdetekstiä ymmärtävien kuulijoiden sekä kohdekulttuurin kontekstin huomioon ottamista. (Low 2013, 230.) Tällaisessa tehtävässä päämääränä on käänno, jossa lähtötekstin laulaminen kohdekielellä onnistuu alkuperäiseen melodiaan ja rytmiin sovitettuna. Hyvän laululyriikan luominen edellyttää rytmin ja laulettavuuden huomioon ottamista, joten semanttiset tekijät eivät tässä yhteydessä aina ole tärkeimmässä asemassa skopoksen saavuttamisessa. Täysin sanatarkka käänno sopii tähän käyttötarkoitukseen harvoin ja erilaisiin kompromisseihin on usein turvauduttava. (Mp.)

Nordin (1997, 27–28) mukaan kääntäjän tulisi pystyä analysoimaan käännöksen sopivuus kohdekulttuuriin. Käännösteksti tulisi muotoilla sellaiseksi, että se täyttää mahdollisimman hyvin tehtävänsä kohdetilanteessa ja käyttötarkoituksessa eli käännöksen skopoksessa. Sen tulisi toimia vastaanottajan eli tekstin käyttäjän käyttötarpeen ja samalla lähettäjän intention eli tarkoituksen mukaisesti. (Mp.)

Kääntämisen kohteina tässä tutkielmassa ovat valittujen kappaleiden otsikot ja mahdolliset sanoitukset, jotka on sovitettava nuottikuvaan ja kuvitukseen. Sisällöllisenä päämääränä on sovittaa otsikon käännös sanoitukseen ja kuvitukseen. Sanoituksessa olisi semanttisesti pyrkimyksenä pitäytyä mahdollisimman lähellä alkutekstiä. Jos tämä ei vaikuta mahdolliselta, otetaan käyttöön käännösteorioiden antamia toimintamalleja. Ylimpänä käännösstrategioiden hierarkiassa toimii funktionaalisesti toimivan käännöksen luominen (ks. Reiss & Vermeer 1984; Nord 1993, 1997). Käännöksiä tarkastellaan käännösten lopussa Low’n (2005) viiden kriteerin viitekehyksessä. Sen avulla tarkastellaan rytmin, riimin, merkityksen, laulettavuuden ja luonnollisuuden toteutumista sanoitusten suomennoksissa. Kääntämisessä joudutaan pohtimaan lisäksi kotouttamista, onomatopoeettisia ilmauksia sekä mahdollisesti joidenkin elementtien poisjättöä mahdollisena käännösratkaisuna.

## 4 Kääntämisen painopisteet

Tässä luvussa pohditaan erityisesti oman tutkimusaineiston näkökulmasta oleellisia käännösongelmia. Tarkasteluun esimerkeiksi valituissa kappaleissa ilmeni erilaisia käännösongelmia ja ne edellyttivät tapauskohtaisesti erilaisia ratkaisuja.

Tähän tutkielmaan liitetyissä käännöksissä lähtökohtana oli ekvivalenssin säilyttäminen mahdollisimman pitkälle. Kääntämisen lähtökohtana oli mahdollisimman sanatarkka toteutus. Sen toteutuessa kappaleen tekstin aihepiiri, sisältö ja riimirakenne säilytettiin kuten alkutekstissä. Jos näiden muotoilu ei onnistunut, oli käännöksessä muokattava tekstiä muuttamalla sisältöä, sanajärjestystä, sanoja vaihtamalla tai luotava kokonaan uusi teksti – kuitenkin mahdollisuuksien mukaan niin, että kappaleen aihepiiri säilyi, eikä kuvaa tarvinnut vaihtaa. Jotkut tarkastelluista käännöksistä jäivätkin mielestäni puutteellisiksi, koska edellä kuvatuilla vaihtoehdoilla ei sittenkään aina päästy toivottuun lopputulokseen. Käännösten ratkaisuissa osoitetaan lopuksi Low’n viiden kriteerin toteutuminen.

Tutkielmassa on pohdittu monin tavoin laulukääntämistä useista eri näkökulmista. Alkuteoksen *Meine allerersten Tasträume* parissa on pidettävä mielessä, että teoksen pääasiallinen kohderyhmä ovat lapset sekä lapsi yhdessä aikuisen kanssa. Laulukääntämisessä tällainen seikka voi olla merkityksellinen, jos vaikkapa jokin pidempi laulu uudelleensanoitettaisiin nuorta käyttäjää tai kuulijaa varten. Alkuteoksessa ei kuitenkaan ilmennyt erityisiä tarpeita muokata tekstiä ”lapsiystävällisemmäksi” (ks. Schreiber 1993, 289–293). Laulutekstien sisältö on jo alkutekstissä lapsen maailmaan sopivaa, ymmärrettävää ja luettavaa (ks. Puurtinen 2000, 106–111). Vihkon alkusanat on joka tapauksessa suunnattu opettajalle ja aikuiselle, eikä mahdollinen yksinkertaistaminen tästä syystä ole välttämättä käännöksessäkään tarpeen. Käännöstekstien lyhyys ei myöskään aina sallinut useiden kielellisten versioiden punnitsemista. Vaihtoehtojen puuttuminen tai niiden vähäisyys vaikutti merkittävästi käännösratkaisuihin. Koko multimodaalinen alkuteos on jo valmiiksi luotu nuorta käyttäjää varten.

### 4.1 Otsikko

Otsikko tarkoittaa lyhyesti ilmaistuna tunnistetta, joka on näkyvästi erottuva osa sitä seuraavasta sisällöstä. Se viestittää joko eksplisiittisesti (täsmällisesti ja selvästi ilmaisten) tai implisiittisesti (päättävissä olevalla tavalla, epäsuorasti) informaatiota kohteesta. Tämä voi olla esimerkiksi kirja, teksti, taideteos tai elokuva. (Nord 1993, 27; 1999, 292.) Otsikko voi



olla myös itsenäinen teksti esimerkiksi opasteissa tai luetteloissa (mp.). Merkille pantavaa on, että saksan kielessä otsikolle on olemassa useampi ilmaisu kuten *Titel*, *Überschrift*, *Schlagzeile*, mutta suomen kielessä lähin vaihtoehtoinen ilmaisu lienee *nimi*, jota käytetään usein musiikkikappaleista, kirjoista ja taideteoksista puhuttaessa. Tämän tutkielman tarkastelussa näillä eroilla ei ole suurempaa merkitystä.

Kontekstista riippumatta otsikko toimii kuitenkin kommunikatiivisena yksikkönä, jonka kääntämiseen vaikuttavat funktionaaliset kriteerit (Nord 1999, 292). Kielellisen sisällön kannalta otsikon kääntäminen voi olla sananmukaista, jos kohdekielessä on käytettävissä vastaava ilmaisu, tai ei-sananmukaista, jos vastaavaa ilmaisua ei ole. (Mp.) Tämä määrittely on usein kuitenkin riittämätön, koska otsikoiden funktionaalisessa kääntämisessä saattaa ilmetä monenlaisia ongelmia. Sen sananmukaisella käännöksellä voi olla jo jokin muu kontekstista harhaanjohtava merkitys kohdekulttuurissa, tai otsikon käännöksestä saattaa tulla liian pitkä ja kohdekulttuurin normeista poikkeava. Otsikko saattaa olla kulttuurieroista johtuen myös polyseeminen eli monimerkityksellinen. Erilaiset konnotaatiot (oheismerkitys) johtavat usein käännösongelmiin. (Mts. 293.) Mielenkiintoinen tarkastelun kohde otsikoiden ja käännöksistä ovat esimerkiksi elokuvien nimet. Ne herättävät melko usein kritiikkiäkin, ja joskus niiden ymmärtäminen vaatii koko teoksen tuntemista (ks. Tammi 2016, 65).

*Meine allerersten Tastenträume* -teoksen otsikoiden kääntäminen oli yleensä ongelmatonta, mutta paikoitellen oli pohdittava, miksi otsikoita ei välttämättä aina voinut kääntää sujuvasti sanasta sanaan sellaisenaan? Ensivaikutelma helposta sananmukaisesta käännöksestä lyhyiden kappaleiden kohdalla ei aina osoittautunut toimivaksi vaihtoehdoksi. Sarjan pääotsikko *Tastenträume* aiheutti yllättävän paljon pohtimista. Sen ekvivalentti käännös eri vaihtehtoineenkin kuulosti mielestäni aina jollain tapaa kömpelöltä. Mikä olisi parempi ratkaisu ja kuinka se olisi täsmällisimmin perusteltavissa?

Otsikon on hyvä olla tarpeeksi naseva ja huomion kiinnittävä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että pianokoulun harjoituskappaleen nimen tarvitsisi hypätä silmille iltapäivälehden otsikon tavoin. Näkisin asian niin, että hyvä otsikko on riittävän osuva, mutta ei kuitenkaan häiritse millään tavoin. Päinvastainen vaikutelma syntyi toisaalla erään kappaleen otsikosta, *Saksien teroittaja*, joka löytyi eräästä amerikkalaisesta, vuosikymmenet suomeksikin käytössä olleesta pianokoulusta. Alkuteos sisälsi saman otsikolla *The Scissors Grinder*. Käännös oli siis täysin sanatarkka. Nimi ei liittynyt jatkuvaan tarinaan tai suurempaan kokonaisuuteen, vaan oli yksi kappale muiden joukossa. Kappaleen ohessa oleva kuva liittyi kyllä tarkasti

katsomalla aiheeseen, mutta jokin tässä otsikossa kiinnitti ylimääräistä huomiota. Ainakin se erosi merkittävästi muista saman teoksen otsikoista, jotka käsittelivät enimmäkseen luonnontunnelmia, säätä ja eläimiä, ja poikkesi näin yleisvaikutelmasta.

## 4.2 Funktionaalisuus

Laulettavan käännöksen luominen on hyvin moniosainen prosessi. Low (2005) painottaa funktionalistista lähestymistapaa ja skoposteorian merkitystä, kun johtavana ajatuksena on luoda käännösteksti, joka sopii mahdollisimman hyvin aiottuun käyttötarkoitukseensa (Low 2005, 185–186). Kyseinen strategia soveltuu erilaisten informatiivisten tekstien lisäksi varsin hyvin ekspressiivisiin tekstityyppeihin, joihin laulujen käännökset kuuluvat (mp.). Skopos määrittelee strategian ja toiminnan määrittelee sen tarkoitus (Nord 1997, 27). Yleisellä tasolla voidaan todeta, että käännösstrategian valinta on riippuvainen käännöksen funktiosta ja tekstityypistä. Yhtä yleisesti pätevää ohjetta ei tästä syystä ole mahdollista antaa. Pääsääntöisesti virallisemmissa ja esimerkiksi ammatillisiin erikoisaloihin liittyvissä teksteissä kotouttamisen tarve korostuu, kun taas kaunokirjallisuuden parissa lähdekulttuurin vieraannuttava vaikutus voi joustavammin säilyä mukana ja jättää lukijalle tulkinnanvaraa. (Schreiber 1999, 151.) Kotouttavassa käännöksessä vieraan kulttuurin aineksia pyritään häivyttämään korvaamalla ne kohdekulttuurissa tunnetuilla ilmaisulla kohdekulttuurin normeihin sulauttaen. Kääntäjä valitsee uskollisuuden joko lähtötekstin kulttuurille tai kohdetekstin vastaanottavalle kulttuurille. (mts. 252; ks. myös Aaltonen 2004, 403; Venuti 2000). Kotouttamista kritisoidaan toisinaan erityisesti kaunokirjallisen kääntämisen parissa sellaisissa tapauksissa, joissa kaikki vieraan kulttuurin elementit on häivytetty (esimerkiksi erisnimet ja paikannimet on muutettu kohdekielellä esiintyviin nimiin). Kulttuurienvälisen ekvivalenssin ja mielivaltaisesti muutetun version rajapinta on usein vaikeasti määriteltävissä. (Schreiber 1999, 253.)

Laulujen kääntämisessä painopiste on tässä tutkielmassa erityisesti funktionaalisuudessa. Kappaleita itse kääntäessä pääasiana on saada teksti loppusointuiseksi alkutekstin tapaan ja oikeat sananpainot oikeille tahtiosille. Ensisijaisena päämääränä on kääntää sananmukaisesti, jos se onnistuu luontevasti. Tämän skopoksen toteutumisen vuoksi on tarvittaessa käytettävä täytesanoja, muutettava asioiden esitysjärjestystä ja joissakin tapauksissa turvauduttava poisjättöön (kokonaan tai osittain). Kaikki nämä keinot palvelevat tarkoitusta saada teksti pysymään musiikin raameissa ikään kuin se olisi alun perin tehty siihen.

Joskus ylimääräiset melismat eli yksi tavu jaettuna useammalle sävelelle voivat olla tarpeen. Aina ei välttämättä ole kyse pelkästään *kohdekielestä*, koska jo säkeistolauluissa tällaista voidaan tavata yhden kielen sisällä. Vaikeimmissa tapauksissa parhaaksi ratkaisuksi osoittautui tekstin poisjätto osittain tai kokonaan. Niissä aihepiiri, kuvitus ja käännös oli mahdotonta sovittaa yhteen. Uskollisuus, adaptaatio, uudelleenkirjoittaminen ja poisjätto osoittautuivat käyttökelpoisimmiksi käännösmenetelmiksi, joiden avulla funktionaalisuuden päämäärä saatiin mahdollisimman tarkasti toteutettua.

### 4.3 Ekvivalenssi

Ekvivalenssi eli vastaavuus lähde- ja kohdetekstin välillä on etenkin laulukääntämisessä usein heikosti toimiva päämäärä. Tarkan merkityssisällön säilyttäminen ei välttämättä aina johda funktionaalisesti sopivaan tai luontevaan lopputulokseen, mikä laulutekstiä käännettäessä on syytä pitää mielessä, vaikka sisällöllistä vastaavuutta muuten tavoiteltaisiinkin. Tässä skopoksessa riittää usein adekvaatti käännös. Reiss ja Vermeer (1984, 139) korostivat, että ekvivalenssi ja adekvaattisuus tulisi erotella huolellisesti. Adekvaattisessa käännöksessä lähtötekstin ja kohdetekstin suhde pyritään muotoilemaan sellaiseksi, että kohdetekstin valinnat mukautetaan käyttötarkoitukseen ja tilanteeseen kohdekulttuurissa (mp.), mikä on skoposteorian periaatteisiin sopivaa. Näin ollen täydellinen vastaavuus alkutekstin kanssa ei välttämättä ole aina tarpeen tai mahdollista. Schreiber (1993, 30) puhuu ekvivalenssin rinnalla invarianssista, samana pysymisestä. Invariantti käsitteenä merkitsee vakiona pysyvää ilmiötä ja asiaa, esimerkiksi käännöksessä säilytettävää käsitettä. Uskollisuus liittyy läheisesti tähän käsitteeseen. (Mp.) Edelleen voidaan todeta, että laulukääntämisen skopoksessa on tarvetta laajemmalle joustavuudelle tilanteen mukaisesti.

*Venäläisen Pianokoulun* käännöksessä venäjistä saksaksi (Suslin 1999) on kulttuurieroja ratkaistu joidenkin kappaleiden vaihdolla. Lokalisointia ja kotouttamista on tehty vaihtamalla lähdekulttuurissa tunnettuja kappaleita kohdekulttuurissa tunnettuihin. Venäjänkielinen alkuteos (Sikorski, 1951) sisältää venäläisiä kansanlauluja, jotka saksankielisessä versiossa on korvattu saksalaisilla kansanlauluilla. Opetusmateriaalin näkökulmasta molemmat palvelevat metodista päämäärää yhtä hyvin. Kohdekulttuurin käyttäjän kannalta kappaleen vaihtaminen voi puoltaa paikkaansa varsinkin jos kappale on tunnettu lähinnä vain lähtökielen kulttuurissa. Välttämätöntä vaihto ei kuitenkaan ole. Huomionarvoista tässä on, että nämä kappaleet esiintyvät kohteissaan yleensä ilman sanoitusta. Hyvin tunnettujen kansanlaulujen melodiat tunnetaan usein maailmanlaajuisesti ja vaikkapa venäläinen *Volgan lautturien laulu* esiintyy

lukuisten muiden kansansävelmien ohessa hyvin monissa pianokouluissa ja monissa muissa musiikin oppimateriaaleissa. Tunnetut laulut saattavat esiintyä myös alkuperäisen sanoituksen kanssa ja kääntämisen tarpeellisuutta voi olla syytä harkita näissä tapauksissa. *Meine allerersten Tastenträume* sisältää amerikkalaisen, hyvin tunnetun kappaleen *Yankee Doodle* sekä ranskalaisen *Sur le pont d'Avignon* -kappaleen, joissa sanoitukset ovat mukana alkukielisinä. On myös mahdollista, että hyvin tunnetuista kappaleista on jo olemassa vakiintuneen aseman saavuttaneet käännökset eri kielille.

Suomalainen pianokoulu – alkusoitto (WSOY 1985, uudistettu painos 2002) sisältää uusimmassa painoksessa samoissa kansissa kaikki tekstiosuudet suomeksi, ruotsiksi ja englanniksi. Tämä kansainvälisesti tunnettu pianokoulu on ilmestynyt vuonna 1989 myös japaniksi. Suurin ero *Meine allerersten Tastenträume* -teokseen verrattuna on lähinnä siinä, että Suomalaisen pianokoulun kappaleet sisältävät runsaasti kuvitusta ja kappaleita monista eri maista, mutta eivät (yhtä poikkeusta lukuunottamatta) mukana laulettavia sanoituksia. Eri maista kotoisin olevat kansanlaulut palvelevat sopivasti sovitettuina kutakin opetettavaa asiaa. Japaninkielinen versio ei ole itselleni vielä tuttu, mutta tilaisuuden tullen on mielenkiintoista verrata, onko siihen valittu samat kappaleet kuin suomalaisessa alkuteoksessa.

Lähdeteoksen kääntämisessä oli ajoittain väistämätöntä poiketa käännöksen ekvivalenssista. Pidin käännöstyössä lähtökohtana rytmin ja nuottien aika-arvojen pitämistä muuttumattomina ja käännöksen sovittamista niihin alkutekstin tapaan riimitettynä. Sanajärjestyksestä oli paikoitellen muokattava ja sanoja muutettava. Eräässä tapauksessa mahdollisuutena oli kappaleen nimen vaihtaminen, koska se ei oleellisesti vaikuttanut kokonaisuuteen.

#### 4.4 Onomatopoeettiset ilmaisut

Onomatopoeettiset ilmaisut tarkoittavat ääntä ja kuulokuvaa jäljittelevää sanaa tai ilmausta, äännemaalailua. Onomatopoeettisissa ilmauksissa sanan äännehahmo jäljittelee kielenulkoista tarkoitettaan, toisin sanoen sana kuvailee jonkin asian, esineen tai eläimen ääntä. Onomatopoeettiset ilmaisut jäljittelevät usein luonnon ääniä. Tyypillisimpiä tällaisia ilmaisuja ovat esimerkiksi imitatiivit eli onomatopoeettiset interjektiot (*hau hau, ammuu, kop kop, pam*) eli sanat, jotka kuvastavat ääntä tai liikettä, sekä denotoivat ja kaiuttavat verbit, joilla ilmaistaan erilaisia ihmisen, eläinten ja ympäristön ääniä (*piipittää, kolista, hurista*). (Tieteen termipankki, 2018; Jääskeläinen 2013). Sarjakuvat ovat onomatopoeettisten ilmaisujen aarreaaita, jossa käytetään mitä mielikuvituksellisimpia imitatiiveja äänten kuvina.

Onomatopoeettisia ilmaisuja eri ryhmittelyineen olisi mielenkiintoista tarkastella perusteellisemminkin kuin tässä yhteydessä on mahdollista. Muutamiin kiinnostaviin seikkoihin on kuitenkin hyvä tutustua.

Kreikankielinen sana *onomatopoiesis* tarkoittaa nimen tai sanan *sepittämistä* (Tieteen termipankki 2018). Nykyään muutamia vakiintuneita ilmaisuja on hyväksytty jopa sanakirjoihin. Erilaisia interjektioita saatetaan viljellä esimerkiksi lehtiartikkeleissa tai reportaaseissa kuvausta värittämässä ja tarinan tehostajina. Lukija voidaan tuoda tehokkaammin ”paikan päälle”, kun reportaasissa kuvaillaan tilassa tai sen ympäristössä olleita taustääniä onomatopoeettisilla ilmaisuilla: *Ruohonleikkurista kuului PAM ja se pysähtyi siihen.*

Onomatopoeettisia ilmaisukeinoja voidaan käyttää monipuolisesti myös musiikissa (Frith 1996, 100), kun musiikin avulla imitoidaan esimerkiksi luonnon tai koneiden ääniä. Välittyminen kuulijalle sellaisina perustuu niiden antamaan vaikutelmaan. Vaikkapa junan vihellys, kissan naukuminen tai käen kukkuminen. Tunnettu meren kuvaus on esimerkiksi Claude Debussy’n orkesteriruno *La mer.* (Mp.) Puuvillatehtaan pauhu välittyy hyvin uskottavasti Frederic Rzewski’n pianosävellyksestä *Winnsboro Cotton Mill Blues.*

Musiikilla on merkittävä ominaisuus vaikutelmien luojana (Frith 1996, 101.) Musiikin vaikutus elokuvissa modifioivana (muovaavana, määrittävänä) elementtinä on tuttu ilmiö, jota erityisesti Noël Carroll<sup>3</sup> on tutkinut laajasti (mp.). Musiikki luo tällaisessa tapauksessa vaikutelmia, joiden perimmäisiä syitä olisi mielenkiintoista pohtia enemmänkin. Lyhyesti ilmaistuna, vaikutelmien syntyyn vaikuttavat vahvasti kulttuuriset ja opitut seikat (Frith 1996, 104–105). Purkautumattoman seitsemännennen asteen soinnun avulla luodaan usein erityistä jännitettä, jota on osattu hyödyntää monien jännityselokuvien kohtauksissa. Jokainen Hitchcockin elokuvan nähnyt pääsee taatusti takaisin tunnelmaan Bernard Herrmannin *Psycho suite* -sarjan ensimmäisten tahtien aikana. (Mp.)

Onomatopoeettisten ilmaisujen kääntäminen voi olla mielenkiintoista, mutta se voi näennäisessä yksinkertaisuudessaan aiheuttaa huomattavan paljon ylimääräistä päänvaivaa. Eläinten ääniä kuvataan samantapaisesti eri kielissä, mutta koneiden signaaliäänissä näyttää olevan eroa, jotka vaikkapa laulukääntämiseen yhdistettynä voivat tuottaa yllättäviä vaikeuksia.

---

<sup>3</sup> Carroll, Noel 1988. *Mystifying movies*. New York: Columbia University Press (Frith 1996 105–106).

## 4.5 Multimodaalisuus

Multimodaalisuudella tarkoitetaan kielitieteellisenä määritelmänä useamman moodin eli osatekijän samanaikaista mukanaoloa tietyssä kontekstissa. Tällaisia voivat olla esimerkiksi värit, liike, äänet, musiikki, kuvat ja teksti. (Tieteen termipankki 2019.) Multimodaalisuutta kuvataan myös moniaistisuutena sekä usean semioottisen eli merkityksiä välittävän merkkijärjestelmän tai moodin yhteisenä kudelmana, jonka tutkimus on ollut suuressa nousussa erityisesti viimeisen kahden vuosikymmenen aikana. Tutkimusalana se on hyvin nuori ja vaikuttaa vahvasti siltä, että näkökulmat ja multimodaalisuuteen liittyvien osa-alueiden tutkimuskohteet eivät lähiaikoina tule loppumaan kesken. Alaa käsittelevien teosten yleiskatsaus kertoo, että monet julkaisut ovat ilmestyneet vasta viimeisen viiden vuoden aikana ja vanhimmatkin vasta kuluvalle vuosikymmenellä. Lisää tutkimuksia on tulossa runsaasti monista eri näkökulmista<sup>4</sup> (ks. myös Pihkala-Posti 2018). Tarkastelun kohteena ovat tavallisesti inhimilliseen kommunikointiin liittyvät ilmiöt kuten esimerkiksi kuvat, liikkuva kuva, puhe, kirjoitus ja erilaiset ulkoasut (layout). (Adami 2016, 1.) Vaikuttaa siltä, että multimodaalisuuden käsite on perusteellisemmin tarkasteltuna vaikeasti rajattavissa, koska eri elementtien yhteispeli on aina olemassa, eikä sen luonnehtiminen tyhjentävästi onnistu kovin helposti.

Multimodaalisuutta voidaan kuvata esimerkiksi lingvistisellä, auditiivisella, spatiaalisella, gesturaalisella ja visuaalisella moodilla. Lingvistinen moodi sisältää kielellisen ilmaisun kuten esimerkiksi äänteistä koostuvat tavut, sanat ja lauseet. Auditiivinen moodi liittyy kuuloaistiin, joka välittää kuulemamme puheen, musiikin ja erilaiset ympäristön äänet. Spatiaalinen moodi liittyy tilaan ja sen käyttöön. Sen elementtejä ovat esimerkiksi tilan koko, asettelu ja muu jäsenitys. Gesturaalinen moodi liittyy läheisesti liikkeiden ja eleiden havinnointiin. Tällaisia ovat vaikkapa ruudulla näkyvät liikkuvat kuvat. Visuaalinen moodi välittää kaiken, joka havainnoidaan näköaistin avulla. Kaaviot, tekstit, symbolit ja värit kuuluvat näiden elementtien kirjoon. ([www.kielikompassi.jyu.fi](http://www.kielikompassi.jyu.fi).) Multimodaalisuuden alalla voidaan tarkastella myös muita semioottisia järjestelmiä kuten eleitä, ilmeitä ja visuaalisuutta. Tässä yhteydessä puhutaan myös multisemioottisuuden lähikäsitteestä. (Mp.)

On olemassa paljon mahdollisuuksia, joiden avulla näiden elementtien kombinaatioilla voidaan luoda monenlaisia ympäristöjä esimerkiksi erilaisiin opetustilanteisiin. Tutkija Laura

---

<sup>4</sup> Tutustumisen De Gruyter -kustantamon sivustoon osoitti, että useita multimodaalisuutta käsitteleviä teoksia ilmestyy lähitulevaisuudessa. ([www.degruyter.com/multimodality](http://www.degruyter.com/multimodality). Luettu 18.10.2019.)

Pihkala-Posti on ollut mukana tutkimassa ja kehittämässä saksan kielen oppimista pelien avulla sekä Interaktiivisen *Berlin Kompass* -kielenoppimissovelluksen, jonka avulla tutustutaan kaupunkiin samalla kielellä oppien. (Pihkala-Posti 2015, 1–10.) Hyvät sovellus- ja tutkimuskohteet vaikuttavat lähes rajattomilta. Soittamiseen ja nuottien opetteluun kehitetyt verkkosovellukset valtaavat alaa kovalla vauhdilla ja laajentavat oppimismahdollisuuksien kenttää hyvin monella tavalla.

Multimodaalisuudella on tärkeä osuus nykyään myös käännöstieteessä, koska valtaosa käännettävistä teksteistä sisältää nykyään multimodaalisen aspektin. Viesti voi muodostua monesta merkkijärjestelmästä eli moodeista. Mukana voi olla esimerkiksi musiikki, animoitu kuva sekä puhuttu ja kirjoitettu teksti. Multimodaalisuus on huomioitu käännöstieteessä eri tavoilla jo vuosikymmenten ajan. Siihen liittyvien ilmiöiden kuvaamista ja rajaamista on tunnusteltu eri näkökulmista. Katharina Reissin alunperin audiomediaaliseksi nimeämä tekstityyppi käsitti puhumalla tai laulamalla esitetyn tekstin, josta myöhemmin alettiin käyttää nimitystä multimediaalinen. (Hirvonen, Isolahti, Ketola, Pitkäsalo & Tuominen 2016, 11, 15.) Näkisin tässä jaottelussa vielä tarvetta erotella laulamisen ja puhumisen eroa. Yhteisenä tekijänä on tuottaminen ihmisäänellä. Laulamisen myötä mukaan liittyy lisäksi musiikin aineksia ja ajallisia rajoitteita aika-arvojen, tahdin, rytmin ja tempon mukaan.

Tämän tutkielman yhteydessä oleellisin multimodaalisuuden kenttä muodostuu auditiivisen, visuaalisen, ja lingvistisen moodin alueille ja nämä on kääntäjänkin hyvä ottaa huomioon. Ensisijaisesti ollaan tekemisissä visuaalisten ja lingvististen elementtien kanssa, mutta kohdetekstin ”testaaminen” lausumalla tai laulamalla tuo myös auditiiviset tekijät mukaan. Myös gesturaalinen moodi saattaa olla käytännön tilanteissa mukana, jos eleillä halutaan matkia vaikkapa elefantin askeleita tai kissan hiipimistä. Terzibaschitsch korostaa liikkeen tärkeyttä sävelten tuottamiselle sekä luontevan soittoasennon ja käsivarsien käytön omaksumiselle. Tilankäyttöäkin (spatiaalinen) voidaan hyödyntää, jos oppilas lähtee ”tutkimusmatkalle” tutustumaan tilassa oleviin esineisiin, niiden väreihin tai koputuksen aikaansaamiin ääniin (Terzibaschitsch 2000, 4.). Terzibaschitsch kannustaa multimodaaliseen lähestymistapaan kuvatessaan eri aistien puhuttelemisen merkitystä ja jatkaa, että näin voidaan edesauttaa hyvän luottamussuhteen syntymistä uudessa tilanteessa, jossa ensimmäiselle tunnille tuleva lapsi on (mp.).

Multimodaalisista elementeistä erityisesti musiikki ja notaatio yhdistettynä tekstiin ja kuviin ovat tämän tutkielman kannalta merkittävimmät tekijät. Tutkielmassa tarkasteltava kohde on

multimodaalinen kokonaisuus, jossa mukana on nuottikuva, kuvitus ja teksti. Kuvat viestittävät otsikon sisällön ilman että käyttäjän olisi osattava kääntää se omalle kielelleen. Notaatio eli nuottikirjoitus välittää musiikillisen sisällön ja osassa kappaleita sen avulla opitaan myös jokin uusi musiikillinen käsite kuten esimerkiksi nuotin nimi. Jos oppilas ei vielä osaa lukea, on uuden kirjaimen oppiminen samaan aikaan mahdollista tällaisen tehtävän parissa. Nuottien eri pituuksia opetellessa joudutaan läheisesti tekemisiin myös matemaattisten käsitteiden kanssa, joka tapahtuu tavallisesti murtolukujen muodossa. Niiden omaksuminen voi toisinaan olla haastavaa, ja kovin syvällinen perehtyminen puhtaasti matemaattiseen näkökulmaan ja matematiikan käsitteisiin ei aina ole tarkoituksenmukaista pienten lasten kanssa<sup>5</sup>.

## 4.6 Kuvitus

Kuvat puhuttelevat lasta. Niiden osuus on lapsille suunnatussa teoksessa hyvin ymmärrettävä ja oleellinen. Kääntäjän näkökulmasta ne taas voivat tuoda tielle yllättäviäkin esteitä, joiden ylittämiseksi on turvauduttava luoviin ja rohkeisiin ratkaisuihin.

Kuvat voivat välittää informaatiota myös ilman tekstiä ja toimivat soitettavien kappaleiden yhteydessä oivallisina saattajina kappaleen tunnelmaan. Useat alkeispianokoulut sisältävätkin aloitussivuillaan pelkkien kuvien avulla tuotettavia soittotehtäviä. Hauskat piirrokset ja kuvat inspiroivat lasta soittamaan ja elävöittävät nuottisivuja. Lapsilla on usein jo elämyksiä ja kokemuksia eri luonnonilmiöistä, esineistä ja eläimistä, joista hän saa kertoa pianon avulla vaikkapa ukkosmyrskyä tai linnun laulua matkimalla vapaasti koskettimilla. Ilmeistä ja reaktioista opettaja voi saada arvokasta tietoa oppilasta. (Sarmanto-Neuvonen ym. 2002, 83) *Meine allerersten Tastenträume* -vihkossa kuvitus on melko hillittyä. Vihkon painoasu on kantha lukuunottamatta mustavalkoinen, eikä sisällä värikuvia kappaleiden yhteydessä. Kuvat ovat piirroksia ja ne liittyvät läheisesti kappaleen otsikkoon. Kuvien luoma tunnelma on rauhallinen ja selkeä, mihin kiinnitin erityistä huomiota. Mielestäni on tärkeää, ettei kuva ole rauhaton tai liian hallitseva. Jos kuvissa tapahtuu paljon, olen huomannut että ne saattavat ”varastaa huomion” itse sisällöltä ja saattavat antaa käsillä olevasta tehtävästä todellista hankalamman vaikutelman.

---

<sup>5</sup> Tällaisissa tapauksissa –käytännön syistä usein piirrettyä toteutettu– multimodaalinen apukeino osiin halkaistavasta omenasta tai kakusta on usein toiminut käyttökelpoisena apukeinona havainnollistaa murtolukua.



Kun kääntäjä kääntää kuvitettua tekstiä, joutuu hän oman kokemuspohjansa ja tulkintansa kautta huomioimaan ja arvioimaan kohdekielisten lukijoiden reaktioita. Tekstin painoasulla, asettelulla, kirjainten muodolla ja kuvituksella voi olla suuri merkitys lukijan reaktioon. (Oittinen 1995, 92–93.) Juuri tästä syystä joissakin soiton alkeisoppaissa mainitsemani liian tapahtumarikas kuvitus luo rauhattoman vaikutelman, varsinkin kun se on yhdistetty vaihtelevaan painoasuun ja kappaleiden sijoitteluun.

Kuvan ja kääntämisen suhde on vasta viime aikoina noussut voimakkaammiin esiin tutkimuksen kohteena. Ei ole yhdentekevää, minkälainen teksti on yhdistetty kuvitukseen lastenkirjassa, joka saattaa olla lapsen ensimmäinen kirjallinen kokemus. Kääntäjän työllä saattaa olla kauaskantoinen vaikutus. (Ks. Oittinen 2004, 10–11.) Kuvan ja kääntämisen yhdistelmään liittyy enemmän kääntäjän omaa tulkinnavaraa, jossa vaikuttaa hänen oma kulttuuritaustansa, vallitsevat normit ja yksilöllinen tilanne (mp.).

## 5 Käännökset

Tässä luvussa tarkastellaan aineistosta valittuja kappaleita edellä kuvattujen ilmiöiden ja esimerkkien valossa. Valitsin tähän lukuun alkuteoksesta muutaman esimerkin, koska kääntämisen ja erityisesti tämän tutkielman kannalta kiinnostavimmat ongelmat esiintyivät vain joissakin kappaleissa. Osassa käännösongelmia oli enemmän, kun taas toisissa suomentaminen oli sujuvaa ja ongelmaton. Seuraavassa alaluvussa käsitellään muutama kiinnostavin esimerkki. Kääntämisessä pidin tärkeimpänä perusasiaa tekstin poljennon sovittamisen nuottikuvaan, koska musiikkiin muuttaminen ei kuulunut strategioihini. Varsin lyhyet tekstiosuudet sopivat parhaimmissa tapauksissa sekä suorina käännöksinä että riimitettyinä tähän kokonaisuuteen. Kappaleiden tekstit ovat riippumattomia toisistaan, eivätkä siis kuljeta eteenpäin pidempää tarinaa ja juonenkäänteitä. Poikkeuksen tästä muodostavat nuottien nimien opetteluun tarkoitettut kappaleet, jotka etenevät järjestyksessä sävelten nimien mukaan. Tätä voidaan pitää käännöstyötä helpottavana seikkana ainakin niiden vaikeuksien valossa, mitä jotkut tekstit aiheuttivat. Toisaalta sävelten nimien C, D, E, F, G, A, H opettelu järjestyksessä vihkon alkupuolella voidaan pitää eräänlaisena ”juonen” kuljetuksena sekä pedagogisesti johdonmukaisena seikkana, jonka tulisi toteutua vihkon kielestä riippumatta. Tämä asetti joitakin rajoitteita muokkaamista vaativille käännösteksteille. Kaikissa käännöksissä päämääränä oli lisäksi selkeys ja ymmärrettävyys lapsen näkökulmasta, vaikka tekstin lukisikin aikuinen (ks. Puurtinen 2000, 110–111).

Käännettävistä kohteista kunkin kappaleen otsikko oli mielekkäintä selvittää jo alkuvaiheessa. Aiemmin vaikkapa venäjänkielisiä nuotteja käyttäessä on ollut valaisevaa osata edes etäisesti päätellä sävellyksen otsikko *Romance* tai *Impromptu*, vaikka muut kappaleen oheen kirjoitetut kyrilliset tekstit eivät enempää olisi auenneet. Jos taas kyseessä on vaikkapa lied, nousee teksti ja sen käännös huomattavasti merkittävämpään asemaan.

### 5.1 Die Schneck

Ensimmäisenä tarkasteltavasta tutkimusaineistosta tarkastellaan kappaleen *Die Schneck - Etana* (kuva 7) käännöstä<sup>6</sup>. Otsikko on mahdollista kääntää sananmukaisesti. Kappaleessa harjoitellaan puolinuottia, joka saa kaksi iskua. Tahtilaji on 2/4 ja kappaleessa on 16 tahtia. Kappale on monotoninen. Jokaisessa tahdissa on yksi puolinuotin pituinen C<sup>1</sup>-sävel, joka

---

<sup>6</sup> Kaikki esimerkkikappaleiden käännökset ovat itse käännettyjä.

soitetaan hitaassa tempossa vuorotellen kummallakin kädellä. Saksankielinen teksti sisältää yhden sanan tai yhden tavun puolinuotin aikana, mikä ilmentää sopivasti etanan hitautta.



Kuva 7. *Die Schnecke – Etana*. © Holzschuh, Manching

**DE:** "Die Schnecke ist nicht sehr mobil, doch langsam kommt sie auch ans Ziel."

**FI:** "Etanan kun tiellä nään, sill' kiire ei oo minnekään. Hitaasti ja varmasti se silti löytää määränpään."

Seuraavanlaiset suomen ja saksan kielen eroavaisuudet ovat havaittavissa sanoituksesta: Saksankielisessä sanoituksessa on 16 tavua ja kukin sana tai tavu on yhden 2/4-tahdin pituinen. Suomenkielinen käännös onnistui yllättävän luontevasti kaikilta osin, mutta saman tavumäärän säilyttäminen ei kuitenkaan ollut mahdollista. Suomenkielinen käännös oli ensimmäisen säkeen kohdalla muutettava kokonaan. Toisessa säkeessä käännös onnistui suhteellisen sanatarkasti. Suomenkielisten sanojen tavut asettuvat jokaiselle neljäsosalle (1/4) eli nuottien aika-arvot puolittuvat koko kappaleessa. Riimittelyn osalta käännös onnistuu riimisointujen *nään*, *-kään* ja *-pään* asettuessa tahdin painolliselle osalle (ks. Salo 2014, 170). Tässä kappaleessa oli heti poikettava ensisijaisesta päämäärästä eli aika-arvojen muuttumattomuudesta. Tempo on kuitenkin korostetusti "etanamaisen hidas", ja kun se pidetään hitaana ja ensimmäistä iskua painotetaan enemmän kuin toista, voi kappaleen verkkaisen etenemisen karaktääriin toteuttaa hyvin myös suomenkielisenä, vaikka tavuja on kaksinkertainen määrä. Tavujen lisääntyminen ei myöskään tuo tekstiin melismoja ja monotoninen sävy säilyy edelleen. Kun lauseiden lopussa olevat pisteet lasketaan yhden tavun pituisiksi hengityksiksi, sopii teksti täsmällisesti nuottikuvaan puolinuoteille. Näin ollen nuottikuvaa ei ole syytä muuttaa. Lisäksi riimirakenne toteutuu samoissa kohdissa kuin alkutekstissä. Muussa yhteydessä voisi riimisanojen loppuosan, määrän**pään** ja *minnekään*,

painottuminen vaikuttaa epäluontevalta, mutta tämän kappaleen ”laahaavaan” karaktääriin tämä näyttäisi sopivan. Suomenkielisessä tekstissä on lisäksi lähtökieleen verrattuna yksi ylimääräinen loppusointu ensimmäisen säkeen lopussa. Sanatarkasta kääntämisestä on jossain määrin luovuttava, mutta aihepiiri säilyy siitä huolimatta samana kuin alkutekstissä. Low’n viisi kriteeriä toteutuvat suhteellisen tasapainoisesti: laulettavuus, riimi, rytmi, luonnollisuus ja merkitys.

## 5.2 Auf der Wiese

Toinen tarkasteltava kappale on *Auf der Wiese – Niityllä* (kuva 8). Otsikon kääntäminen sananmukaisesti *Niityllä* oli ongelmaton, mutta kappaleen teksti osoittautui tässä kontekstissa lähes mahdottomaksi kääntää. Kappaleessa on neljä tahtia ja tahtilaji on 4/4. Kappale on monotoninen. Uutena asiana opetellaan oikealla kädellä sävel E, jota toistetaan rauhallisessa tempossa koko kappaleen ajan.

Viertelnote e'

**Auf der Wiese**

3

Auf der Wie - se wächst der Klee. In dem Klee steckt zwei - mal E.

Begleitung

Kuva 8. Auf der Wiese © Holzschuh, Manching

**DE:** *Auf der Wiese wächst der Klee. In dem Klee steckt zweimal E.*

**FI:** *Niityllä (otsikko). Niityllä kasvaa apila. Apilassa on kaksi kertaa E.*

Sananmukainen käänös ei tässä tapauksessa ole kovinkaan sujuvaa tai luontevaa. Sopivan sisällöllisen vastaavuuden etsiskely ei sanoja pyörittelemällä johtanut kohtalaiseenkaan lopputulokseen, koska E:n paikka on tässä kappaleessa oleellinen. Sisällöllisesti osatekijöiden yhteispelin olisi sovittava suomennokseen. Yhtenä ratkaisuna olisi alkuperäisen tekstin voinut jättää kääntämättä tai poistaa kokonaan, mutta silloin tekstin ymmärrettävyys olisi ollut mahdollista vain saksaa taitaville. Tekstin poisjätto olisi poistanut myös alkutekstin sisältämän leikittelyn E-kirjaimen ja E-sävelen välillä, joka on kuitenkin oleellinen osa

kappaletta pedagogisessakin mielessä. Tässä kappaleessa on tarkoituksenmukaisempaa keksiä muita sopivia *-e* tai *-ee* -loppusointuisia riimejä ja tinkiä käännöksessä ilmauksista niitystä *Wiese* ja apilasta *Klee*. Sopivaksi käännösratkaisuksi osoittautui tekstin muokkaaminen niin, että tämä tärkeä seikka tuodaan esille. Kirjain *E* toimii tekstin sisällöllisenä invarianttina, käännöksessäkin säilytettävänä tekijänä, jonka ympärille muu teksti luodaan skopoksessa toimivaksi (ks. Schreiber 1999, 152).

Tavoitteena oli luoda riimirakenne, jonka loppusointu osuu alkutekstin tapaan säkeen loppuihin puolinuoteille. Suurempia muutoksia sisältävän käännöksen avulla oli mahdollista päästä melko tyydyttävään lopputulokseen:

**FI:** *Niityltä kun tuulelee, sieltä saapuu meille E.*

Tavut sopivat nuotteihin samalla tavalla kuin alkuteksti ja loppusointu toteutuu. Täysin luonnollinen lopputulos ei kuitenkaan ole, vaikka voikin tässä muodossa toimia opetustilanteessa. Alkutekstin sisältämää pientä sanaleikkiä jää kuitenkin kaipaamaan, vaikka *E* tuodaankin esille. Tämäntapaiset ratkaisut voivat toimia muissa vastaavissa tilanteissa, kun kyseessä ei ole yleisesti tunnettu kappale, jonka muuttaminen voisi olla häiritsevää tai esimerkiksi tekijänoikeudellisesti luvatonta.

Low'n viidestä kriteereistä toteutuu tässä laulettavuus, riimi ja rytmi, sekä jossain määrin luonnollisuus. Merkitys ei toteudu vastaavana sanojen tasolla, mutta se toteutuu aihepiirin ja tekstin tasolla. Näin kappaleen pedagoginen aspekti säilyy ja kuvituksen kanssa ei synny ristiriitaa, vaikka käännös poikkeaaakin melko paljon alkuperäisestä.

### 5.3 Der Himmelston

Kolmas tarkasteltava kappale on Der Himmelston (kuva 9).

The image shows a musical score for the song "Der Himmelston". At the top left, there is a small inset showing a single note on a staff with the label "Viertelnote h". The main title "Der Himmelston" is centered at the top. Below the title, there are two staves. The first staff is a vocal line in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It starts with a "2" above the first measure. The lyrics are written below the staff: "H heißt die - ser Him - mels - ton. Viel - leicht kennt ihr ihn ja schon." The second staff is a piano accompaniment line in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of chords and single notes.

Kuva 9. Der Himmelston © Holzschuh, Manching

Kappaleen otsikko *Der Himmelston* oli ongelmallisempi tapaus. Mielestäni siinä on lievä hengellinen konnotaatio (jota esiintyy paikoitellen joidenkin Tastenträume-sarjan muidenkin osien kappaleissa), eikä kyse kuitenkaan ole virrestä tai hengellisestä laulusta. Hengellinen vaikutelma ei itsessään ole ongelma tai kontekstiin sopimaton. Alkutekstissä sisältö sopii samalla H-sävelen opettelun tueksi kappaleen pedagogiseen näkökulmaan. Suora käännös ei tässä ollut mahdollinen, ja muutin tekstiä kokonaan siten, että riimi sopi rytmiin ja H-sävelen nimi säilyi tekstissä. Sisältöä ja esitysjärjestystä oli muutettava ja muokattava. Kappaleessa on neljä tahtia ja tekstissä kaksi lyhyttä lausetta. Kumpikin lause on kahden 4/4 -tahdin pituinen ja saa siis kahdeksan tasaista iskua.

**DE:** *H heißt dieser Himmelston. Vielleicht kennt ihr ihn ja schon.*

**FI:** *Opit uuden sävelen. H on tuttu nimi sen.*

Sana *tuttu* voisi olla myös *muuten* tai jokin muu sopiva sana, joka sopisi tahdin iskutukseen vaikuttamatta kuitenkaan lauseiden loppusointuihin. Low'n viidestä kriteeristä toteutuivat tässä suhteellisen tasapainoisesti laulettavuus, riimi, ja rytmi sekä luonnollisuus. Merkityksen tasolla vastaavus on sisällöllisesti suunnilleen sama, mutta sanatasolla on eroja. Aihepiiri on kuitenkin säilytetty. Ensimmäisestä lauseesta on poistettu *Himmelston*. Toisessa lauseessa puhutellaan yksikön toista persoonaa, kun taas alkutekstissä esiintyy monikon kolmas persoona *ihr*. Lisäksi lauseet ovat vaihtaneet keskenään paikkaa, joka pelastaa riimirakenteen.

## 5.4 Die Feuerwehr

**Haltebogen\***

**Die Feuerwehr**

Ta tü, ta tü, ta, die

Feu - er - wehr ist da.

**Begleitung**

\* Der Haltebogen verbindet zwei gleichnamige Töne. Die Note am Ende des Haltebogens wird nicht mehr angeschlagen.

Kuva 10. Die Feuerwehr © Holzschuh, Manching

Neljäs tarkasteltava kappale on *Die Feuerwehr – Palokunta* (kuva 10). Tässä analyysissä kohteeksi valikoituivat onomatopoeettiset ilmaisut ja niiden mukana ilmennyt yllättävä käännösongelma, joka liittyy erityisesti nuottikuvan asettamiin kehyksiin. Muutamalle kouluikäiselle esitetty kysymys ”*Kuinka paloauto sanoo Suomessa*” antoi vastaukseksi kaksi saman pituista tavua kuten esimerkiksi *pii-paa* tai *puu-paa*, jotka sopivat kahdelle saman pituiselle sävelelle. Saksassa käytetty ”*ta-tü*” painottuu jälkimmäiselle tavulle *ta-tü* siten, että jälkimmäinen tavu soi luontevasti jopa kaksi kertaa pidempänä. *Ta-tü* sopi kolmijakoiseen, kohotahdilla alkavaan kappaleeseen täydellisesti *ta*-tavun sijoittuessa kohotahdin neljäsosanuotille ja *tü* tahdin alkuun puolinuotille. *Die Feuerwehr* (palokunta) -kappaleen suomentaminen ”sanan” mukaisesti siten, että hälytysäänen onomatopoeettinen ilmaus sijoitetaan samoille nuoteille kuin alkuperäisessä versiossa, osoittautui yllättävän hankalaksi tehtäväksi kolmijakoisuudesta johtuen. Suomalaista versiota joutui muiltakin osin muokkaamaan riimirakenteen saavuttamiseksi. Low’n kriteereillä mitattuna seuraava käännös on laulettava ja säilyttää riimirakenteen ja rytmin. Tosin *palokunta*-sana oli poistettava riittelyn vuoksi, mutta otsikossa se säilyi sananmukaisesti käännettynä. Luonnollisuuden kriteeri säilyy muuten melko hyvin.

**DE:** *Ta-tü, ta-tü, ta-ta, die Feuerwehr ist da.*

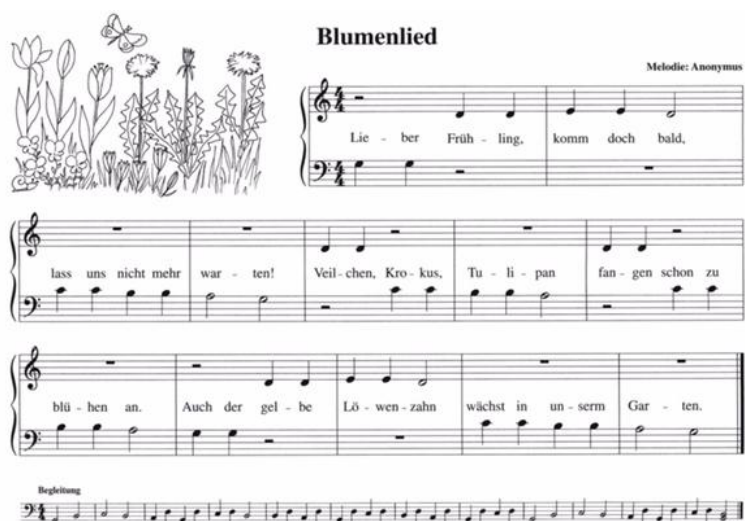
**FI:** *Puu-paa, puu-paa, puu-paa, nyt tieltä poistukaa.*



Kuva 11. Paloautoleikki © Fennica Gehrman.

Vertailukohtana voidaan tarkastella otetta suomalaisesta vihkossa olevasta saman aiheisesta kappaleesta (Pianon avain 1, 2014, 9) (Kuva 11). Onomatopoeettista ilmaisua kuvaa *tuu-taa*, jota riitasointuisten, pienien sekunti-intervallien voimakas toisto tasajakoisessa tahtilajissa korostaa. Tekstistä voidaan todeta, että se ei muilta osin asetu täsmällisesti nuottikuvaan tai sisällä riimirakennetta.

## 5.6 Blumenlied



Kuva 12. Blumenlied © Holzschuh, Manching

Kuudes kappale *Blumenlied* – *Kukkaislaulu* (kuva 12) on esimerkki kappaleesta, jonka melodia lienee maailmanlaajuisesti tunnettu. Tässä esimekissä ei analysoida käännöstä. Kappale yllättää ”uudella” sanoituksellaan, koska kuulija voi välittömästi tunnistaa Mozartin *Ah vous dirai-je, Maman* -variaatioiden teeman sekä kappaleet *Morgen kommt der Weihnachtsmann*, *Koska meitä käsketään* sekä *Tuiki, tuiki, tähtönen*. Tässä tapauksessa tekstin voisi muuttaa suomalaisille tutuksi *Tuiki, tuiki, tähtönen* -versioksi, mikä edellyttäisi myös kuvan vaihtamista aiheen mukaiseksi.

## 5.7 Tastenträume-otsikko

Kuten jo alkuvaiheessa totesin, osoittautui heti käännöstyön alussa sarjan nimen, *Tastenträume*-otsikon kääntäminen suomeksi yllättävän ongelmalliseksi. Koska sarjassa on monta osaa, pyrkimyksenä oli saattaa käännös sellaiseen muotoon, että se toimisi suomeksi myös muiden osien suomennosten kanssa. Sananmukaiset käännökset, kuten esimerkiksi *Koskettimien unelmia*, *Unelmien koskettimet* tai *Kosketinunelmia* eivät ekvivalenssista huolimatta mielestäni vaikuta suomeksi tarpeeksi osuvilta. Joitakin sarjan muita osia on jo käännetty sekä englanniksi että ranskaksi. Sarjan muutamia osia on toimitettu englanniksi ja otsikko *Piano dreams* antaa luontevan vaikutelman vastaten samalla alkuperäistä. Ranskankielinen *Rêves de clavier* vaikuttaa myös onnistuneelta. Englanninkielisellä verkkokauppasivulla vilahtanut (konekäännös?) lähdetekoksen otsikosta *My first Taste-dreams* meni tosin jo hakoteille.

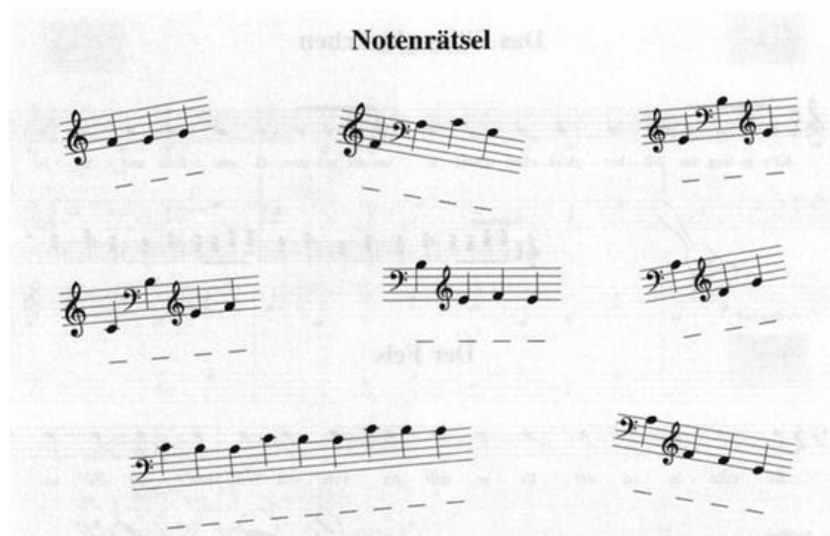


Suomenkielisissä lähes alkutekstiä vastaavissa käännöksissä on aina jokin seikka, jonka koen häiritseväksi. *Kosketin* saattaa kuulostaa liian tekniseltä ja johdatella ajatukset periaatteessa jonkun laitteen osaan, jos konteksti ei heti ole tiedossa. *Koskettimien unelmia* ei välttämättä heti kerro riittävästi sisällöstä, ellei sitä etukäteen tiedä. Toisaalta saksankielinen *Taste* on myös yläkäsite, joka voi tarkoittaa monen eri alan, kuten esimerkiksi sähköisen laitteen kosketinta soittimen lisäksi. *Koskettimet* ja *Tasten* tarkoittavat pianon lisäksi kaikkia kosketinsoittimia, *Tasteninstrumente*. Tätä eroa ei kuitenkaan liene tarpeen erikseen vihkon käyttäjälle selventää. Kummallakin kielellä sanalla on siis useampi merkitys, joten varsinainen käännösongelma on sittenkin muualla.

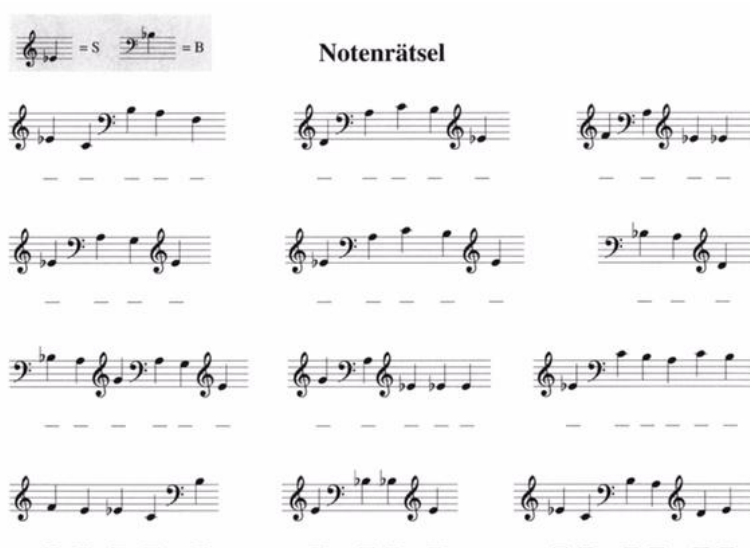
*Keyboard* taas tarkoittaa kokonaista (mitä tahansa) koskettimistoa, mutta myös kokonaista kosketinsoitinta. Ranskan *clavier* tarkoittaa näppäimistöä, koskettimistoa, mutta koska sana on lähes identtinen saksan *Klavier*-sanan kanssa, tulee siitä ensimmäiseksi mieleen soitin. Muita vaihtoehtoja suomeksi voisivat olla myös *Pianon unelmia* tai *Unelmia pianolle*. Jokin niissä jää silti kuulostamaan liiaksi käännökseltä. Olisi toki mahdollista jättää alkuperäinen otsikko saksankieliseksi ja kääntää kunkin vihkon teeman mukainen nimi suomeksi, esimerkiksi *Tastenträume – Etüden / Etydejä* ja *Tastenträume – Stücke für eine Hand allein / Kappaleita yhdelle kädelle*. Tässä käsiteltävän lähdeoksen nimeksi voisi sopia *Tastenträume - pianokoulu osa 1* ja alkuteoksen *Meine allerersten* -osan käännöksen voisi jättää pois. Tämä olisi siitäkkin syystä käytännöllinen vaihtoehto, että pianokoulusarja sisältää nykyään jo neljä osaa. Tässä vaihtoehdossa jäi vielä arveluttamaan saksaa taitamattomien suomalaisten usein kuultu ja hyvin todennäköinen *Träume* -sanan väärä lausuminen. Toisaalta tälle seikalle ei soisi liikaa painoarvoa muuten hyvän vaihtoehdon kustannuksella.

Jos halutaan muuttaa otsikko kokonaan suomenkieliseksi, sopinee *Pianon unelmia* parhaiten. Sarjan muiden osien alaotsikoiden suomennokset liittyisivät tähänkin ilmaisuun melko sujuvasti, esimerkiksi *Pianon unelmia – etydejä / tansseja / pianokoulu / toivekappaleita / nelikäteisesti*.

## 5.8 Nuottitehtäviä



Kuva 13. Nuottitehtävä I. © Holzschuh, Manching



Kuva 14. Nuottitehtävä II. © Holzschuh, Manching

Vihkossa olevat nuottitehtävät (kuva 13 ja kuva 14) on muutettava kokonaan ja suunniteltava suomen kieleen sopiviksi. Tällaiset tehtävät ovat oppilaille usein hyvin mieluisia. Kutakin nuottia vastaa yksi kirjain, joka kirjoitetaan kunkin nuotin alle. Ratkaisuna tehtäviin muodostuu kirjaimista eri pituisia, yksittäisiä sanoja, joiden ei tarvitse sopia toisiinsa miltään osin. Näin ollen tehtävien uudelleenkirjoitus olisi suhteellisen yksinkertaista. Ekvivalentilla kääntämisellä ei tässä tapauksessa ole suurta merkitystä. Suomenkielisten oppilaiden kanssa on näistä tehtävistä tähän asti voinut käyttää suoraan alkuteoksesta ainoastaan pientä ”Bach”-tehtävää. Tämä onkin ollut eräs merkittävä puute, kun käytettävissä on ollut vain

alkuperäiskielinen teos. Suomen kielelle muutettaessa tehtävät vaatisivat enemmän täydentäviä apukirjaimia aakkosista, joita ei ole nuottien nimissä, koska saksankielisiä sanoja on helpompi muodostaa kirjaimista C, D, E, F, G, A, H. Sanoja voidaan muodostaa enemmän sen jälkeen, kun etumerkit  $\sharp$  (ylennysmerkki) ja  $b$  (alennusmerkki) otetaan mukaan. Tehtäviin liitetään nuottien nimiin kuulumattomat kirjaimet näkyviin esimerkiksi seuraavaan tapaan *p\_n\_ (panda)*, *\_l\_\_ntti (elefantti)*, *s\_\_pr\_ (seepra)*, (Suomalainen pianokoulu 2002).

## 6 Lopuksi

Tämä tutkielma oli mielenkiintoinen prosessi, joka pienimuotoisen tutkimuskohteen näkökulmasta toimi eräänlaisena pintaraapaisuna laulukääntämisen mahdollisuuksiin ja niiden tutkimiseen. Johtopäätöksenä voidaan todeta, että laulukääntämisen strategioita voidaan soveltaa myös hyvin pienimuotoisessa kohteessa, jota oma tutkimusaineisto edusti. Analysointia olisi resurssien salliessa voinut syventää paikoitellen lisää ja nostaa esiin useampia esimerkkejä käännoksistä. Tarkastellut kappaleet osoittautuivat kuitenkin valaiseviksi kohteiksi laulukääntämisen problematiikan pohtimiseen.

Omalla koulutus- ja työtaustalla musiikin alalla oli oleellista merkitystä aiheen valinnassa. Tämä seikka sekä helpotti että vaikeutti työtä: musiikin käsitteiden selventäminen oli erikseen muistettava ja näkökulman pitäminen käännoistieteessä oli ajoittain vaikeaa. Toisaalta molemmat tekijät täydensivät toisiaan antoisasti.

Alkuteoksen minimalistisuus verrattuna suurimuotoisiin lauluihin sekä tekstiä, musiikkia ja kuvia sisältäviin multimodaalisiin teoksiin antoi aluksi ymmärtää, että laulukääntämisen periaatteita ja toimintatapoja ei tällaisessa yhteydessä kannattaisi tai voisi pohtia. Äärimmäisimpänä esimerkkinä yksinkertaisuudesta voisi pitää samalla sävelkorkeudella 16 neljäsosanuottia sisältävää monotonista kappaletta. Tällaisessa tapauksessa hieman vaativammat laulettavuuteen liittyvät seikat, kuten esimerkiksi vokaalien ja konsonanttien sijoittuminen korkeille ja pitkille äänille eivät nousseet kovinkaan merkittävään asemaan. Muut havainnot käännosongelmista puolsivat kuitenkin tällaisen ”minimalistisenkin” esimerkin paikkaa.

Lisäksi on todettava, että multimodaalisuus saattaa tämän tutkielman tapaisissa kohteissa ja muissa vastaavanlaisissa ympäristöissä vähentää kääntämisen tarvetta. Mukana oleva kuvitus välittää informaatiota ja nuottikirjoitus on itsenäinen, kielestä riippumaton merkkijärjestelmä. Kyseisen teoksen skopos pianonsoiton alkeisoppimateriaalina voi näin ollen toteutua myös alkukielisenä. Nuottikirjoituksen opettelu ei välttämättä vaadi teosta ympäröivien tekstien ymmärtämistä, vaan soittaminen voidaan aloittaa opettajaa matkimalla tai yhden nuotin opettelemisen jälkeen.

Käännetyn oppimateriaalin toimivuutta ja vastaanottoa voisi jatkossa tarkastella myös esimerkiksi käyttäjille (opettajat, oppilaat, vanhemmat) suunnatun kyselyn avulla. Tämä voisi olla hyödyllistä erityisesti silloin, jos suunniteltu käännostoimeksianto koskisi laajempaa

kokonaisuutta, kuten koko *Tastenträume*-sarjan kääntämistä. Johtopäätöksenä on kääntäjän näkökulmasta todettava, että laulukääntämisen määritelmät ja yleisimmät kompastuskivet on syytä tunnistaa ja ottaa huomioon pienimuotoisenkin aineiston parissa, joka helposti antaa harhaanjohtavan kuvan tehtävän yksinkertaisuudesta. Kaikki aiempien tutkijoiden laulukääntämisestä kartoittamat ongelmat eivät välttämättä toteutuneet tässä mittakaavassa, mutta kääntäjän on hyvä tuntea näitä ilmiöitä päästäkseen työssä johdonmukaisesti eteenpäin. Tältä pohjalta aiheen käsittelyä voisi jatkaa vaikkapa lied-käännösten vertailun parissa tai jonkin multimodaalisen teoksen käännöksen tarkastelussa. Jos kyseessä olisivat pidemmät laulut, olisi niissä mielenkiintoista tarkastella laulukääntämisen ilmiöitä syvällisemmin. Low'n *Pentathlon principle* -viitekehyksen pääkohdat laulettavuus, rytmi, riimi, luonnollisuus ja merkitys ovat käytännölliset työkalut joustavaan lähestymistapaan, kun määritellään laulutekstin ja sen käännöksen skoposta ja sitä, millä tavalla haluttu käännös voidaan toteuttaa ja käytetyt strategiat perustella.

## Lähdeluettelo

### Aineisto

Terzibaschitsch, Anne 2000. *Meine allerersten Tastenträume -Klavierschule Band 1*. Manching: Holzschuh.

### Lähteet

Aaltonen, Sirkku 2004. Kun Antto Puuronen Suomeen muutti. Kulttuurisidonnainen käännöstutkimus työvälineenä. Teoksessa Oittinen, Riitta & Mäkinen, Pirjo (toim.) 2004. *Alussa oli käännös*. Tampere: Yliopistopaino. 388–404.

Adami, Elisabetta 2016. Multimodality. *Oxford handbook of language and society*. Oxford: Oxford University press.

Ahlfors, Bengt 2001. *Äventyr i teaterbranschen. Minnen och sidoreplik*. Söderström, Helsinki.

Brecher, Gustav 1911. *Opernüberetzungen*. Berlin: Jungdeutscher Verlag.

Bönig, Winfried & Kreutziger-Herr, Annette 2009. *Die 101 wichtigsten Fragen – Klassische Musik*. München: C. H. Beck. 36–37.

Dent, Edward J. 1934–1935. The translation of operas. *Proceedings of the musical association*, 61<sup>st</sup> sess. 81–104.

Desblache, Lucille 2007. Music to my ears but words to my eyes? Text, opera and their audiences. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 2007:6. Saatavilla pdf-muodossa: <<https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/185>>. Luettu 3.5.2014.

Dürr, Walther 2004. Wort und Musik. Liedtexte und Libretti als Übersetzungsphänomen. Teoksessa House, Kittel & Schulze (toim.). 1036–1047.

Ekuri, Satu 2008. *Laulutunnista musiikintuntiin. Koulumusiikin sukupolvet 1900-luvun kansa- ja peruskoulussa*. Jyväskylän yliopisto, pro gradu -tutkielma.

Enwald, Liisa 2000. Lyriikan kääntäminen ja sen kritiikki. Teoksessa Paloposki & Makkonen-Craig (toim.). 176–198.

Finlay, Ian 1971. *Translating*. Edinburgh: The English Universities Press Limited.

Franzon, Johan 2008. Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and sung Performance. *The Translator*. 14, 2. 373–399.

Franzon, Johan 2009. *My Fair Lady på skandinaviska. En studie i funktionell sångöversättning*. Helsinki: Yliopistopaino.

Franzon, Johan 2010. *Sångöversättning – någonstans mellan respekt och slagkraft*. Helsinki: Yliopistopaino.

Franzon, Johan 2011. *Att översätta sånger är att välja bort*. Saatavilla pdf-muodossa: <<http://journals.lub.lu.se/index.php/IASS2010/article/view/5029/446>>. Luettu 4.4.2014.

Frith, Simon 1996. *Performing rites on the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.

Frith, Simon (ed.) (2004) Popular Music. Volume IV. *Music and Identity*. Critical Concepts in Media and Cultural Studies Series. London & New York: Routledge.

- Gorlée, Dinda L. 2005. *Song and significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Greiner, Norbert & Jenkins, Andrew 2004. Bühnensprache als Übersetzungsproblem. Teoksessa House, Kittel & Schulze (toim.). 1008–1015.
- Gschwend, Ragni Maria 2009. „An den singenden Leser oder Von der Unmöglichkeit des Opernübersetzens“. Teoksessa *Le Nozze di Figaro ossia La Folle Giornata/Figaros Hochzeit oder Der tolle Tag, italienisch und deutsch*, Übersetzung in reimlose singbare deutsche Verse von Ragni Maria Gschwend. Ebenhausen bei München: Langwiesche-Brandt, 153–159.
- Hakola, Marika 2007. *Tekstien tanssi – Intertekstuaalisuuden kääntäminen Michael Kunzen musikaalilibretossa Tanz der Vampire*. Tampereen yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Hirvonen, Maija, Isolahti Nina, Ketola Anne, Pitkäsalo Eliisa & Tuominen Tiina 2016. Katsaus multimodaalisuuteen käännöstieteessä. Teoksessa Isolahti, Niina & Pitkäsalo, Eliisa (toim.) 2016. *Kääntäminen, tulkkaus ja multimodaalisuus – menetelmiä monimuotoisten viestien tutkimiseen*. Tampere Studies in Language, Translation and Literature: B3. Tampere. 11–24.
- Herrera-Guevara, Rosa 2006. ”Järki lähtee, ääni jää”. *Soinnutetun rocklyriikan kääntäminen* Timo Rautiainen & Trio Niskalaukauksen levyllä *Hartes Land*. Tampereen yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Hoffmann, Rudolph Stephan 1925–1926. Glossen zur Frage der Figaro-Übersetzung. *Die Musik* 18. Bd 1. 355–361.
- Honolka, Kurt 1978. *Kulturgeschichte des Librettos*. Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hg. von Richard Saal, Bd. 28. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- House, Juliane, Kittel, Harald & Schultze, Brigitte (toim.) 2004. *Übersetzung: ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung Vol. 1*. Berlin: De Gruyter.
- Hynninen, Jorma 2019. *Esitäkö laulamista vai laulanko?* Studia generalia -luento 24.7.2019. Joutsenon opisto.
- Istel, Edgar 1914. *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs*. Berlin: Schuster und Loeffeler.
- Juris, Carlos, Liu-Tawaststjerna Hui Ying & Louhos, Meri 2014. *Pianon avain I ohjelmisto*. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Jääskeläinen, Anni 2013. Äänten kuvia teksteissä. *Kielikello* 4.
- Kaindl, Klaus 1995. *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg.
- Kaindl, Klaus 2005. The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. Gorlée, Dinda L. (toim.) *Approaches to Translation Studies, Volume 25. Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi. 235–312.
- Kivilehto, Marja 2015. Tehtävä Ruotsi kääntäjän työkielenä -kurssilla Tampereen yliopistolla.
- Kokkola, Sari 2007. Elokuvan kääntäminen kulttuurikuvien luojana. Teoksessa Oittinen, Riitta & Tuominen, Tiina 2007. *Olennessa äärellä*. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen. Tampere: Yliopistopaino.

- Kortekangas, Olli 2018. *Veljeni vartija -oopperan teosesittely ja säveltäjän haastattelu*. Tampere-talo 24.2.2018.
- Kußmaul, Paul 2007. *Kreatives Übersetzen*. 2. Aufl. Tübingen: Stauffenburg.
- Langer, Wiebke 2014. *Probleme der Librettoübersetzung – Am Beispiel von Mozarts Oper Le Nozze di Figaro*. Frankfurt: Lang.
- Lautamatti, Liisa 1982. *Lyriikka ja kääntäjä*. Kääntäjäseminaari Jyväskylässä 26.6.–27.6.1981. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos.
- Lefevere, André 1975. *Translating Poetry. Seven strategies and a blueprint*. Amsterdam: Assen Van Gorcum.
- Lehtelä, Ritva, Saari, Anja & Sarmanto-Neuvonen Eeva 2002. *Suomalainen pianokoulu - alkusoitto*. Helsinki, Wsoy.
- Leppihalme, Ritva 2007. Kääntäjän strategiat. Teoksessa Riikonen, H. K.; Kovala, Urpo; Kujamäki, Pekka; Paloposki, Outi (toim.). *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 365–375.
- Lied-kouluttajien viikonloppu Tampereen konservatoriolla 21.–22.10.2017. Luento: Lehtinen, Matti: *Ajatuksia lied-taiteesta, sanan ja sävelen liitosta*.
- Low, Peter 2003. Singable translations of songs, *Perspectives* 11:2. 87–103. Low, Peter 2003. Translating Poetic Songs. An Attempt at a Functional Account of Strategies. *Target* 15:1. 91–110.
- Low, Peter 2005. The Pentathlon Approach to Translating Songs. Gorlée, Dinda L. (toim.) *Approaches to Translation Studies, Volume 25. Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi. 185–212.
- Low, Peter 2013. When Songs Cross Language Borders. Translations, Adaptations and ‘Replacement Texts’. *The Translator* 19:2. 229–244.
- Low, Peter 2017. *Translating Song. Lyric and Texts*. Abingdon: Routledge.
- Matamala, Anna & Orero, Pilar 2008. Opera translation. *The translator* 14:1. 427–451.
- Mateo, Marta 2012. Music and translation. *Handbook of Translation Studies, Volume 3*. Amsterdam: Benjamins. 115–121.
- Minors, Helen Julia 2013. *Music, Text and Translation*. London: Bloomsbury.
- Nida, Eugene 1964. *Toward a Science of translating*. Leiden: Brill.
- Niemelä, Satu 2008. *Laulutekstien kääntäminen – kaksitoista suomeksi käännettyä venäläistä laulua*. Tampereen yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Niiniluoto, Maarit 2007. Käännösiskelmät – osa suomalaista kansallista identiteettiä. Teoksessa Riikonen, H. K.; Kovala, Urpo; Kujamäki, Pekka; Paloposki, Outi (toim.). *Suomennoskirjallisuuden historia 1*. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy. 535–549.
- Nord, Christiane 1993. *Einführung in das funktionale Übersetzen*. Am Beispiel von Titeln und Überschriften. Tübingen / Basel: Francke Verlag.
- Nord, Christiane 1999. Buchtitel und Überschriften. Teoksessa Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (toim.) 1999. *Handbuch Translation*. 2., verb. Aufl. Tübingen: Stauffenburg. 292–294.
- Nord, Christiane 1997. *Translating as a purposeful activity*. Manchester: St. Jerome.



- Nord, Christiane 2009. *Textanalyse und Übersetzen*. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse. 4., überarb. Aufl. Tübingen: Groos Verlag.
- Nord, Christiane 2014. *Hürden-Sprünge. Ein Plädoyer für mehr Mut beim Übersetzen*. Berlin: BDÜ.
- Oittinen, Riitta 1995. *Kääntäjän karnevaali*. Tampere: Tampere University Press.
- Oittinen, Riitta & Mäkinen, Pirjo (toim.) 2004. *Alussa oli käännös*. Tampere: Yliopistopaino.
- Oittinen, Riitta 2004. *Kuvakirja kääntäjän kädessä*. Helsinki: Lasten keskus.
- Oksala, Teivas 2004. *Der Musensohn – Runotarten lemmikki*. Keuruu: Otavan kirjapaino.
- Oksala, Yrjö 1973. *Musiikin perusteet II Rytmiooppi*. Helsinki: Offset Oy.
- Paloposki, Outi, Makkonen-Craig, Henna (toim.) 2000. *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*. Helsingin yliopiston käännöstieteellisiä julkaisuja 1. Helsinki.
- Pellinen, Heikki 2019. Lied ja itse. Luento Suomen Lied-akatemian koulutuspäivänä 6.4.2019. Helsingissä Sibelius-Akatemialla.
- Pellinen, Heikki 2019. Keskustelu 14.10.2019.
- Pihkala-Posti, Laura 2015. Pelillisyyttä kielenoppimiseen. *Kieli, koulutus ja yhteiskunta* 10/2015. 1–10.
- Pihkala-Posti, Laura 2018. *Multimodaalisuus, moniaistisuus, monimediaisuus ja sen sellaista. Tutkimushaasteena monitulkintaiset käsitteet ja siihen päälle niihin liittyvät oppimisuskomukset*. Tampereen yliopisto.
- Puurtinen, Tiina 2000. Lastenkirjallisuuden kääntäminen: normit, luettavuus ja ideologia. Teoksessa Paloposki & Makkonen-Craig (toim.). 106–111.
- Raffel, Burton 1988. *The art of translating poetry*. Pennsylvania & London: Pennsylvania State University.
- Reichert, Ernst. *Liedin tutkimisen 10 käskyä*. Suomentaja ja julkaisuvuosi ei tiedossa. Alleviivaukset kuten alkuperäisessä tekstissä. Seinätaulu Helsingin konservatoriossa. Luettu 8.11.2017.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Rolandi, Uderico (1951). *Il Libretto per Musica attraverso I tempi*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Rossi, Paula & Siponkoski, Nestori 2010. Sydän, suru, kuu ja kyynel: suomalaisen käännösiskelmän kieltä etsimässä. *VAKKI n:o 37*, Vaasa 314–325.
- Salo, Heikki 2014. *Kahlekuningaslaji – laululyriikan käsikirja*. Helsinki: Like.
- Schreiber, Michael 1993. *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Narr.
- Schreiber, Michael 1999. Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren. Teoksessa Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (toim.) 1999. *Handbuch Translation*. 2., verb. Aufl. Tübingen: Stauffenburg. 151–154.
- Sivonen, Ilkka 2019. *Pieni liedopas*.

- Sivonen, Paula 2013. *Musikaalin kääntäminen ja käännösten laulettavuus*. Itä-Suomen yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Snell-Hornby, Mary 1988. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam: Benjamins.
- Susam-Sarajeva, Şebnem 2008. Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance. *The Translator* 14:2. 187–200.
- Suslin, Julia (toim.) 1999. *Die Russische Klavierschule*. Hamburg: Sikorski.
- Tammi, Jari 2016. *Suuri ällösanakirja–piinakiinaa pitkässä juoksussa*. Helsinki: Pikku-idis.
- Vermeer, Hans 1992. *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Frankfurt: IKO.
- Vehmas-Lehto, Inkeri 2000. Kommentoitu käännös tutkielmatyypinä. *Kääntäjä* 8:2000. 6–7.
- Virkkunen, Riitta 2001. *Tekstitys oopperassa*. Tampere: Yliopistopaino.
- Weissbort, Daniel ed. 1989. *Translating poetry*. Basingstoke: MacMillan.

### **Www-lähteet**

- <https://www.degruyter.com./multimodality>. Luettu 18.10.2019
- [https://kielikompassi.jyu.fi/resurssikartta/netro/pankki/parametrit\\_moodi\\_multi.shtml](https://kielikompassi.jyu.fi/resurssikartta/netro/pankki/parametrit_moodi_multi.shtml) (luettu 18.10.2019)
- [https://areena.yle.fi/1-50330738?utm\\_medium=social&utm\\_campaign=areena-ios-share](https://areena.yle.fi/1-50330738?utm_medium=social&utm_campaign=areena-ios-share) (Kapellimestari Martin Segerstrålen haastattelu. Kuunneltu 24.10.2019)
- <https://secondhandsongs.com> (Luettu 21.1.2018)
- <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:onomatopoeettinen> (luettu 27.01.2018)
- [http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Käännöstiede:ekspressiivinen teksti](http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Käännöstiede:ekspressiivinen_teksti) (luettu 22.9.2019)
- <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:multimodaalisuus> (luettu 17.10.2019)
- <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:hyperonyymi> (luettu 20.10.2019)
- <https://de.m.wikipedia.org/wiki/Nachdichtung> (luettu 24.10.2019)

### **Musiikkiesimerkit**

- Beethoven, Ludwig v.: *Für Elise*
- Beethoven, Ludwig v.: Pianosonaatti op. 13 osa 2 Adagio cantabile
- Chopin, Frederic: Etydi op. 10 n:o 3
- Chopin, Frederic-Melichar, Alois: *In mir klingt ein Lied*
- Debussy, Claude: *La mer*
- Herrmann, Bernard: *Psycho-suite*
- Moroder-Bellotte: *Lonely Lovers Symphony*
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Variations on “Ah, vous dirai-je Maman” K265*
- Ponchielli, Amilcare: *Danza delle ore*
- Pylkkänen, Tauno: Pastorale Op. 21 n:o 2
- Rzewski, Frederic: *Winnsboro Cotton Mill Blues*

Sherman, Allan: *Hello Muddah Hello Faddah*  
Sibelius, Jean: *Svarta rosor* Op. 6 n:o 1  
Tucker, Louise: *Midnight Blue*  
Tuntematon: *Ukko-Nooa*  
Trad. (Amerikka): *Yankee Doodle*  
Trad. (Ranska): *Sur le pont d'Avignon*  
Trad. (Venäjä): *Volgan lautturien laulu*  
Verdi, Giuseppe: *Alzati*-aria oopperasta *Naamiohuvit*

## Deutsche Kurzfassung

Universität Tampere

Fakultät für Informationstechnologie und Kommunikationswissenschaften

Studienprogramm Sprachen, Studienrichtung Deutsch

Masterstudien Mehrsprachige Kommunikation und Translationswissenschaft

B-Arbeitssprache Deutsch

HAUKI, SUSANNA: Wenn Träume wahr werden – die Übersetzung der deutschsprachigen *Meine allerersten Tastenträume* -Klavierschule ins Finnische und die Analyse der Arbeit aus dem Blickpunkt sangbarer Übersetzung

Masterarbeit: 69 Seiten

Deutsche Kurzfassung: 11 Seiten

November 2019

---

### 1 Einleitung

Der Ausgangspunkt für diese Masterarbeit ist eine finnische Parallelfassung einer ursprünglich deutschsprachigen Klavierschule, *Meine allerersten Tastenträume Band 1* von Anne Terzibaschitsch und Regula Buser (Holzschuh 2002). Mein Beruf und langjährige Erfahrung als Pianistin und Klavierlehrerin hat bei der Wahl des Themas für diese Masterarbeit eine wichtige Rolle gespielt. Es handelt sich um meine eigene Übersetzung, die ich aus praktischen Gründen für den Unterricht von finnischen Schülern angefangen habe.

Ursprünglich wurde *Meine allerersten Tastenträume* mir während meiner Tätigkeit als Klavierlehrerin in Deutschland in der Zeit von 1995 bis 2006 bekannt. Diese Klavierschule wurde mit vielen Schülern während des Anfängerunterrichts verwendet. Mein beruflicher Blickpunkt wurde in Deutschland deutlich erweitert, und mein Interesse für neue und außerhalb Finnlands verwendete Klavierschulen und Unterrichtsmaterial wurde weiter intensiviert.

Die deutliche und überschaubare Notenschrift, die typographische Gestaltung mit passenden, aber nicht aufdringlichen Illustrationen ist meiner Ansicht nach eine sehr gut gelungene Gesamtheit. Zusammen mit den einfachen, aber trotzdem interessanten und gut klingenden kleinen Klavierstücken für den Unterricht mit Anfängern im Kindesalter liegt ein sehr geeignetes Material vor.

Von diesem Ausgangspunkt habe ich den Übersetzungsprozess weiter geführt und für diese Arbeit analysiert. Dafür wurde eine Auswahl von den Stücken für nähere Betrachtung

gewählt, die meiner Meinung nach die deutlichsten und interessantesten Übersetzungsprobleme darstellen.

Die Forschungsfrage ließ sich folgendermaßen formulieren: Repräsentieren die äußerst kleinen Stücke beim Übersetzen dieselben Probleme, denen ein Übersetzer von umfangreicheren Liedern begegnen kann? Können die Strategien von sangbarer Übersetzung auch in einem sogar minimalen Ausgangstext betrachtet und verwendet werden und mit welchen Übersetzungsstrategien könnte ein optimaler und adäquater Zieltext ihre Funktion und ihren Zweck in der Zielkultur erfüllen?

Der Ausgangspunkt und Hypothese dieser Studie ist, dass es möglich ist, die Strategien von sangbarer Übersetzung bei der Übersetzung von sehr kurzen und teilweise sogar monotonen (eintönigen) Stücke zu benutzen. Die meisten Stücke sind nur vier oder acht Takte lang und einige wurden mit Wiederholungen von einem einzigen Ton komponiert.

Zuerst wird einen Überblick auf Musik und Übersetzung und auf den Stand der bisherigen Forschung verschaffen. Anschließend wird eine Auswahl der Eigenschaften sangbarer Übersetzungen behandelt. Wichtige Schwerpunkte können beispielsweise Gedicht, Reim, Rhythmus, Natürlichkeit, Treue, Adaptation und Paraphrase, Ersatztexte und nicht-sangbare Liedtexte sein.

Die Übersetzungsstrategien wurden dem Quellenmaterial entsprechend ausgewählt, je nach den vorkommenden Übersetzungsproblemen. Die Übersetzung wurde anschließend im Hinblick auf die relevante Übersetzungstheorie analysiert. Im Vordergrund stand jeweils ein funktionaler Zieltext, der zur finnischen Kultur möglichst problemlos passt, ohne dass die Notenschrift geändert wird. Von den Übersetzungstheorien spielt hierbei die Skopostheorie von Reiss & Vermeer (1984) die wichtigste Rolle. Der Zweck und die Funktion des übersetzten Textes entscheidet, welche Übersetzungsstrategie verwendet wird, damit der Text zur Zielkultur passt. Nach der Vorstellung des Forschungsmaterials und des Ausgangstextes werden die relevanten Schwerpunkte der Übersetzung diskutiert. Am Anhang werden ausgewählte Übersetzungsbeispiele behandelt, geschildert und kommentiert. Die Übersetzungsstrategien werden mit dem *Pentathlon Principle* (Low 2005) als Bezugsrahmen verglichen, der die Verwirklichung der fünf wichtigsten Schwerpunkte, Sangbarkeit, Reim, Rhythmus, Natürlichkeit und Sinn, betrachtet. Eine wortgenaue und äquivalente Übersetzung ist in diesem Rahmen relativ selten möglich oder brauchbar. Der *Pentathlon Principle* stellt

eine zentrale Strategie dar. Aus diesem Grund rät Low den Übersetzer ab, frühzeitige Entscheidungen über die unantastbaren Schwerpunkte des Ausgangstextes zu treffen. Je mehr Flexibilität zur Verfügung steht, desto besser sind die Chancen für eine gelungene, sangbare Übersetzung. (Low 2005, 185.)

## **2 Musik und Übersetzung**

Die Kombination von Musik und Übersetzung ist im Laufe der Zeit oft etwas im Schatten von anderen Forschungsgebieten der Translationswissenschaft geblieben. Dieses vielfältige Forschungsgebiet scheint aber heutzutage ein zunehmendes Interesse geweckt zu haben. (Mateo 2012, 115; Minors 2013, 3; Susam-Sarajeva 2008, 187.) Opernübersetzungen sind schon am Anfang des 20. Jahrhunderts studiert worden (Brecher 1911; Istel 1914; Hoffmann 1926). In den letzten Jahrzehnten haben Forscher wie zum Beispiel Desblache (2007), Dürr (2004), Gorlée (2005), Kaindl (1995), Langer (2014) mehrere Studien in diesem Gebiet angefertigt. Sangbare Übersetzung und Lyrik ist das Forschungsgebiet von beispielsweise Franzon (2008, 2009, 2010, 2011), (Low (2003, 2005, 2013, 2017), Lefevere (1975), Raffel (1988) und Salo (2014). Das Thema Musik und Übersetzen scheint heutzutage auch in Universitäten ein beliebtes Thema für Masterarbeiten und andere Studien zu sein.

Musik spielt eine wichtige und vielfältige Rolle im alltäglichen Leben, in verschiedenen Kulturen und in vielen Bereichen der Gesellschaft (Susam-Sarajeva 2008, 187). Musik ist eine internationale Sprache, die zwischen Kulturen als eine Brücke funktionieren kann (Low 2017, 2).

## **3 Sangbare Übersetzung**

Bei sangbarer Übersetzung beschäftigt sich der Übersetzer mit einer multimodalen Gesamtheit, die aus Notenschrift, Text und eventuell auch Illustration besteht. Außerdem spielt auch Zeit eine wichtige Rolle, weil die Noten mit dem Takt, Rhythmus und Tempo verbunden sind. Harmonie, Tonhöhe, Stimmung, Lautstärke und Klangfarbe sind Beispiele von weiteren Faktoren, die auch Wirkung auf die Sangbarkeit des Textes zeigen. In dieser Studie wird der *Pentathlon Principle* von Peter Low (2005) für die Betrachtung von funktionalen Übersetzungsstrategien verwendet. Dieses System dient als Muster mit fünf Faktoren: Sangbarkeit, Reim, Rhythmus, Natürlichkeit und Sinn. Aus diesen Aspekten kann sich der Übersetzer einige auswählen, um einen möglichst sangbaren Zieltext zu erreichen.

Die Gewichtung der einzelnen Faktoren, um die Anforderungen des Skopos (den Zweck) zu erfüllen, bleibt dem Übersetzer überlassen.

Die Skopostheorie von Reiss und Vermeer galt als der wichtigste Leitgedanke, als die Methoden des Übersetzens für diese Studie ausgewählt wurden. Die oberste Regel dieser Translationstheorie, die *Skoposregel* lautet: „Eine Handlung wird von ihrem Zweck bestimmt und ist eine Funktion ihres Zwecks.“ Mit anderen Worten: „Der Zweck heiligt die Mittel.“ (Reiss & Vermeer 1984, 101.) Diese Theorie beschreibt Übersetzung als eine zielgerichtete Handlung, deren oberstes Kriterium ist, den Zweck des Zieltextes erfolgreich zu erfüllen (Nord 1993, 9).

Bei sangbarer Übersetzung handelt es sich nicht unbedingt um interlinguale Übersetzung im traditionellen Sinn. Die Musik spielt in Zusammenhang mit der Sprache eine wichtige Rolle als ein weiteres, semiotisches System. Die übersetzte Sprache sollte hier möglichst reibungslos reinpassen. Außerdem sind die kulturellen, normativen und historischen Blickpunkte auch bedeutend, und sie werden bei den Übersetzungen von Liedern nicht immer genug beachtet. (Rossi & Siponkoski 2010, 318–319.) In diesem Spezialgebiet vom Übersetzen herrscht sowohl eine grosse Vielfältigkeit von Faktoren als auch Ungenauigkeit bei der Definierung der verwendeten Begriffe. Im Internet verbreitet sich ein Vielfalt von Übersetzungen von Hobby-Übersetzern, die beispielsweise Übersetzungen auf Fan-Seiten produzieren. Dies könnte ein Grund dafür sein, dass Forscher sich in diesem Wissenschaftsfeld öfter mit Opernübersetzungen beschäftigt haben. (Susam-Sarajeva 2008, 188–189; Franzon 2008, 374.) Wenn man sich mit den Aspekten sangbarer Übersetzung genauer beschäftigt, werden die unterschiedlichen Übersetzungstypen und Übersetzungsmethoden zusammen mit der Pluralität des interessanten Themenfeldes deutlich übersichtlicher. Außerdem wird es möglich, die manchmal sehr unterschiedlichen Übersetzungen und Fassungen zu verstehen und zu begründen.

In dieser Studie ist der Schwerpunkt bei funktionalem Übersetzen. Im Allgemeinen bedeutet es, dass der Übersetzer mit der Äquivalenz zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext flexibel umgehen muss. Die Rezeption des Produktes, des Zieltextes, führt zu der Intention, einer zugeschriebenen Handlung des Textes. Der Text kann auch als ein Botschaftsvermittler gesehen werden. (Nord 1993, 8–9.)

Bei einer sangbaren Übersetzung sind mehrere Faktoren zusammen mit dem Notentext und Liedtext verbunden. Tonhöhe, Harmonie, Klangfarbe, Zeitwerte, rhythmische Elemente, Dynamik und Tempo formulieren miteinander ein komplexes Skopos. (Low 2005, 186–187.) Wenn das Musikstück klein und ihr Text sehr kurz ist, ist das Material für die Übersetzung auch geringfügiger. Im Rahmen der Musik ist das Operationsfeld begrenzt und es gibt oft weniger Möglichkeiten für alternative Ausdrücke. Die Bedeutung jedes Wortes und Silbe nimmt dementsprechend zu, wenn die Übersetzung in Einklang mit den Takten, den Notenwerten und zum Rhythmus der Musik gestaltet werden soll. Der Text sollte auch in dem kurzen Dauer mit der Musik verständlich sein. (Franzon 2011, 1.)

Falls der Ausgangstext gereimt ist, sollte der Reim je nach Möglichkeit beibehalten werden. Allerdings kann der Reim auch als Zwangsjacke funktionieren, und den Übersetzer in eine Sackgasse führen. Der Zieltext kann hierbei unnatürlich formuliert werden. Die finnische Sprache mit fünfzehn Fällen ist zum Reimen besonders gut geeignet. (Salo 2014, 165–171.) Die Natürlichkeit und Sinn des Zieltextes setzt hin und wieder auch inhaltliche Änderungen voraus. Low (2013, 229) meint, dass man je nach der Grad der Äquivalenz deutliche Grenze zwischen einer Übersetzung, einer Adaptation und einem Ersatztext ziehen sollte je nach der Grad der Äquivalenz. Dies scheint aber nicht eine klare oder einfache Aufgabe zu sein, da die Grenzziehung schwierig ist. Tatsächlich handelt es sich nicht immer um Übersetzungen bei fremdsprachigen Liedtexten. Neue Texte werden verfasst oder ein Musikstück getextet, ohne dass ein Ausgangstext existiert. In Finnland wurden zahlreiche Schlagerstücke besonders nach den 1920er Jahren getextet und übersetzt (siehe Niiniluoto 2007, 535–538).

In einer gelungenen sangbaren Text ergänzen sich die Musik und die Wörter harmonisch. Hierbei spielt das Verhältnis der Silben und der Notenwerten eine wichtige Rolle. Die Grundkonzeption ist, dass die Zahl der Silben und den Tönen übereinstimmt. Lange Vokale und Silben auf hohen Tönen verbessern generell die Sangbarkeit. Bei den Konsonanten ist die Länge eine entscheidende Faktor, und ihre Sangbarkeit hängt von der Tonhöhe und der Dauer ab. (Salo 2014, 46–47.)

Der Rhythmus gehört, zusammen mit der Melodie und der Harmonie, zu den Grundelementen der Musik. Die rythmische Gestaltung basiert auf Puls, eine gleichmäßige Folge von Schlägen, die durch regelmäßige und wiederkehrende Betonungen zu Takten gegliedert sind. Die Metrik ist das Gefüge von betonten und unbetonten Noten in der Musik oder Silben in der Dichtung, die zu einem gleichmäßigen Puls verbunden sind. (Oksala 1973, 95.) Für den



Übersetzer ist es auch empfehlenswert sich in diesen Themen auszukennen, wenn der Übersetzungsauftrag mit Musik verbunden ist. Laut Low (2005, 196) ist der Übersetzer dem Komponisten gegenüber verpflichtet, den Rhythmus zu respektieren. Bei der Übersetzung ist die Beachtung der Länge der Vokale in der Rangordnung höher als die Zahl der Silben, die zwischen den Sprachen unterschiedlich sein kann.

## 4 Das Quellenmaterial

Das Quellenwerk -„*Meine allerersten Tastenträume – Klavierschule Band 1*” - von Anne Terzibaschitsch und Regula Buser ist im Jahr 2000 beim Musikverlag Holzschuh in Manching, Deutschland, erschienen. Dieses Heft ist der erste Teil einer mittlerweile vierteiligen Tastenträume-Klavierschule, die heute bekannt und erfolgreich in vielen europäischen Ländern geworden ist. Einige der erfolgreichsten Hefte der Serie sind im Jahr 2016 auf Englisch unter dem Titel *Piano Dreams* vom Verlag *Trinity College London* publiziert worden. In vielen Teilen liegen die Übersetzungen der Titel auf Englisch und Französisch vor.

Das Quellenmaterial für diese Masterarbeit besteht aus dem Originalheft *Meine allerersten Tastenträume* (2000). Das Heft hat 68 Seiten mit 55 kleinen Stücken, Lesekarten, Notenrätseln und Theorieaufgaben. Es besteht aus einem methodischen und einem praktischen Teil. Die methodischen Anmerkungen befinden sich am Anfang des Heftes, wie ein Vorwort, und richten sich besonders an den Pädagogen. Von den Stücken wurden 44 von Anne Terzibaschitsch komponiert und die übrigen 11 sind leichte Bearbeitungen von Volks- und Kinderliedern. Für diese Arbeit wurde eine Auswahl der Stücke gewählt, die interessante Übersetzungsprobleme oder Blickpunkte repräsentieren.

Liedertexte, Gedichte und Musik passen in Kinderstücken gut zusammen, da sie die gefühlsmäßige Vertiefung der Lerninhalte fördern können. Die beigefügten Liedtexte helfen dem Schüler, den Ausdrucksgehalt und den Charakter einzelnen Lieder zu verstehen. (Terzibaschitsch, 2000).

Die meisten Klavierstücke [...] enthalten [...] Texte zum Mitsingen. In ihnen werden bestimmte Seelenstimmungen zum Ausdruck gebracht, mit denen der Schüler innerlich verbinden kann. Dadurch ist auch die Voraussetzung einer *gefühlsmäßige* Vertiefung der Lerninhalte gegeben. (Terzibaschitsch 2000, 3.)

Als Beispiel für das Lernen und die korrekte Aufführung von rhythmischen Elementen können in vielen Fällen Gedichte mit demselben Rhythmus nützlich sein, wenn der Schüler

wegen seines jungen Alters noch nicht in der Lage ist, den Lerninhalt von einem theoretischen Blickpunkt aus zu verstehen. Das Material mit den kleinen Übungsstücken kann auch bei finnischen Schülern eingesetzt werden, besonders wenn es zum Beispiel durch einen sprachkundigen Musiklehrer vermittelt werden kann. Ausgenommen sind hauptsächlich die Aufgaben mit Notenrätseln und deren deutschsprachigen Lösungen. Neues und brauchbares Material ist immer willkommen – auch auf dem heute mittlerweile ziemlich umfangreichen finnischen Markt. Eine vollständig finnische Version der *Meine allerersten Tastenträume* -Klavierschule wäre auch eine Ergänzung zur Auswahl des Unterrichtsmaterials, die auch für sehr jungen Anfängern geeignet ist, die eventuell noch nicht in der Schule sind oder noch nicht lesen können. Daher entstand der Wunsch und das Bedürfnis, diese Klavierschule ins Finnische zu übersetzen. Die Übersetzung ist momentan noch nicht publiziert worden, zukünftig könnte dies aber der Fall sein. Als Übersetzungsauftrag und als Ausgangspunkt für diese Studie war sie jedoch sehr gut geeignet.

## 5 Die Übersetzung

In diesem Zusammenhang sollte die Übersetzung der ihr intendierte Funktion zusammen mit dem Notenschrift und der Musik erfüllen und das jeweils behandelte Thema sollte möglichst beibehalten werden. Die Stücke beinhalten sonst keine thematische Verbindung miteinander beispielsweise in der Form einer Geschichte. Der einzige Faden zwischen den Übungsstücken bestand aus den Notennamen *C, D, E, F, G, A, H*, und diese Reihenfolge war es sinnvoll zu behalten.

In dem Zieltext kann der Spielraum des Übersetzers relativ klein sein, und dies wurde sehr deutlich bei den Stücken von *Meiner allerersten Tastenträume*. Die Unterschiede zwischen der deutschen und finnischen Wortbildung und den sprachlichen Elementen spielten eine bedeutende Rolle bei der Übersetzung, die sich auch reimen und außerdem mit den beigelegten Illustrationen zusammenpassen sollte. In diesem sogar minimalen Rahmen schien die Äquivalenz in der Übersetzung hin und wieder „eine Glückssache“ zu sein. Entweder war es mühelos einen äquivalenten Zieltext zu formulieren, oder im anderen Fall war ein kreativerer Umgang erforderlich, um einen auf jedem Fall sich reimenden Text zu formen, der zum Thema des Stückes zusammenpasst.

Bei der Übersetzung mussten an erster Stelle der Rhythmus und der Reim mit den Zeitwerten der Noten zusammenpassen. Eine exakte und äquivalente Übersetzung war keine strenge

Voraussetzung und in den meisten Fällen auch nicht möglich, da Phonetik und Prosodie zwischen der Ausgangs- und der Zielsprache, zwischen Deutsch und Finnisch, sehr unterschiedlich sind. Das Übersetzen von deutschen Kinder- und Volksliedern zeigte sich als ein problematisches Gebiet und benötigt, was die theoretische Analyse und Erörterung angeht, umfangreichere Untersuchungen, als sie in diesem Rahmen möglich waren. Das Auslassen von Texten oder die Beibehaltung der Ausgangssprache zeigten sich in manchen problematischen Fällen als die beste Möglichkeit. Bei der Übersetzung wurden möglichst reimende finnische Wörter ausgesucht und, wenn möglich, das Thema des Stückes beibehalten.

## 5.1 Die Schnecke



Bild 1. *Die Schnecke* © Holzschuh, Manching

Es war möglich, das Stück *Die Schnecke* (Bild 1) relativ äquivalent zu übersetzen. Der Titel *Etana* ist eine wörtliche Übersetzung. Das Ziel der Übersetzung war es, den Reim zu behalten und dies benötigte eine Ergänzung von Füllwörtern wie zum Beispiel *kun, tiellä, nään, minnekään*. Der erste Satz des Textes wurde komplett neuformuliert, bei dem zweiten gelang eine wörtliche Übersetzung. Das Stück besteht aus 16 Takten in 2/4 Takt und damit wird die halbe Note in geübt. Das Stück ist monoton und wird durch Wiederholungen der Ton C1 abwechselnd mit beiden Händen gespielt. Jede Note dauert zwei Zählheiten und das Tempo ist sehr langsam. Der deutsche Ausgangstext passt zu den Noten jeweils mit einer Silbe in einem Takt. Die finnische Fassung besteht aus doppelter Silbenzahl, wodurch die Notenwerten halbiert werden. Jede Zählheit bekommt eine Silbe und die Betonung am Anfang jeden Takt trifft auf die finnische Wörter passend auf der ersten Silbe. Zusammen mit dem sehr langsamen Tempo ist es möglich den Charakter des Themas auszudrücken.

**DE:** "Die Schnecke ist nicht sehr mobil, doch langsam kommt sie auch ans Ziel."

**FI:** "Etanan kun tiellä nään, sill' kiire ei oo minnekään. Hitaasti ja varmasti se silti löytää määränpään."

## 5.2 Notenrätsel

Die Sprache spielt eine grössere Rolle in den Aufgaben mit Notenrätseln am Ende des Heftes. Sie sind auch oft davon ausgenommen, direkt und äquivalent übersetzt zu werden. Die Notennamen C, D, E, F, G, A, H gelten als Bausteine für die Worträtsel, und sie sind für deutschsprachige Wörter besonders gut geeignet. Die ersten Aufgaben (Bild 2) bestehen aus Wörtern wie *Fee* (*haltija*), *Fach* (*lokeri*), *Ehe* (*avioliitto*), *Chef* (*kokki*), *Hefe* (*hiiva*), *Ade* (*hyvästi*).

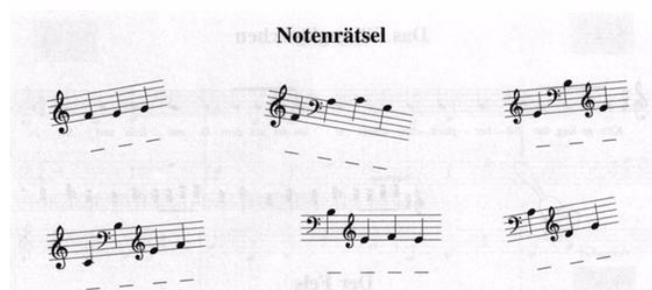


Bild 2. Notenrätsel I. © Holzschuh, Manching

Nach der Vorstellung der Versetzungszeichen Kreuz  $\sharp$  (Erhöhungszeichen) und  $b$  (Erniedrigungszeichen) vermehren sich die brauchbaren Buchstaben. Das Kreuz erhöht eine Note um einen Halbtonschritt, zum Beispiel F wird Fis und C – Cis. Das B erniedrigt eine Note um einen Halbtonschritt, beispielsweise H – B, E – Es (in den Aufgaben Es = S). Wörter wie *Schaf* (*lammas*), *Dachs* (*mäyräkoira*), *Fass* (*tyynyri*), *Sage* (*satu*), *Sache* (*asia*), *Bad* (*kylpy*) lassen sich mühelos formulieren (Bild 3).

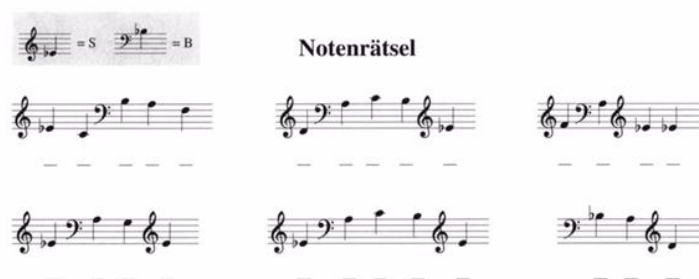


Bild 3. Notenrätsel II. © Holzschuh, Manching

Wenn diese Wörter auf Deutsch mit nur Noten buchstabiert werden können, gelingt eine direkte Übersetzung auf Finnisch meistens nicht. Dies bedeutet aber nicht, dass finnische

Wörter für Notenrätselaufgaben im Allgemeinen nicht geeignet wären. In finnischsprachigen Klavierschulen mit ähnlichen Aufgaben kamen Wörter wie zum Beispiel *h\_k\_* (*hakea* – *holen*), *\_ \_p\_* (*haapa* – *Espe*), *\_t\_n\_* (*etana* – *Schnecke*) und so weiter vor. Die dreisprachige Version der Finnischen Klavierschule (2002) hat auch schwedische und englische Notenrätsel in direkter Verbindung mit den finnischen (siehe Suomalainen pianokoulu 2002, 48–49). Die fehlenden Buchstaben werden in allen Sprachversionen zwischen den Lücken in den Aufgaben gezeigt.

Vom Blickpunkt des Übersetzers hat man mit der Übersetzung dieser Art von Aufgaben relativ freie Hände, den Skopos zweckmäßig zu erfüllen. Man kann und muss allerdings den Ausgangstext inhaltlich deutlich ändern, um die betreffende Funktion zu erreichen. Wenn die ausgangssprachlichen und zielsprachigen Äußerungen ähnlich sind, sind sie direkt übertragbar (Schreiber 1993, 204). Eine worttreue Übersetzung gelingt in solchen Fällen nur mit Glück und mit Wörtern wie zum Beispiel *p\_n\_* (*Panda*), *\_l\_ \_ntti* (*elefantti* – *Elephant*), *s\_ \_pr\_* (*seepra* – *Zebra*) (Suomalainen pianokoulu 2002). Dabei würden auch die zu den Aufgaben beigefügten Bilder in beiden Sprachversionen „stimmen“.

### 5.3 Der Titel

Die Übersetzung des Titels *Tastenträume* auf Finnisch brachte einige etwas überraschende Probleme hervor. Eine direkte Übersetzung klingt nicht fließend genug, obwohl sie sonst korrekt ist. Das Wort *Taste* auf Finnisch (*kosketin*) ist ein Sammelbegriff, und bedeutet hiermit auch andere als spezifisch Klaviertasten. Dasselbe gilt übrigens auch für das deutsche Wort. In beiden Sprachen bedeutet das Wort *Taste* auch *Drücker* von beispielsweise Elektrogeräten. Man kann davon ausgehen, dass die Bedeutung in diesem Kontext mit Musik und der Klavierschule korrekt verstanden wird und zum Beispiel keine Konnotationen mit sich bringt. Die wörtliche Übersetzung wäre aber nicht falsch.

Wenn man das Ziel eines passenden Titels für diesen Skopos verallgemeinernd definieren sollte, steht gewisse Aussagekraft im Vordergrund. Der Titel sollte auch „flott“ genug klingen. Ein Titel ist ein kennzeichnender Name einer Schrift, einer Film, eines Musikstückes, eines Kunstwerks, eines Buches oder Ähnliche. Er liefert Informationen über den betitelten Text oder das Kunstwerk. (Nord 1993, 24.) In diesem Zusammenhang, wo es sich um eine Klavierschule für den Anfangsunterricht handelt, bedeutet das doch nicht, dass der Titel wie eine Schlagzeile wirken sollte. Die Versuche einen gut klingenden Titel zu schaffen sind bis

jetzt „mit Gefühl“ ausprobiert worden, und eine perfekte Lösung lässt noch auf sich warten. *Pianon unelmia* (Klavierträume) würde zweckentsprechend klingen, und eventuelle Missverständnisse des Wortes Taste (*kosketin*) wären ausgeschlossen. Außerdem klingt der singulare Genitiv *pianon* fließender als der Plural *koskettimien*. Das Problem der fehlenden Überzeugung bei dem finnischen Titel entsteht teilweise, dass man kein funktionierendes Kompositum verwendet werden kann. Der Genitiv kann allerdings auf Finnisch auch irreführen: *Pianon unelmia* bedeutet auch *Träume des Klaviers*. Nach der Betrachtung dieser Alternativen, ist es nachvollziehbar, dass die möglichen Funktionen des Ausgangstextes nicht immer die möglichen oder erwünschten Funktionen des Zieltexts sind (siehe Nord 1993, 24). *Pianounelmia* (wörtlich: *Klavierträume*) könnte für *Tastenträume* eine mögliche, funktionale Lösung sein, die adäquat klingt und größtenteils eventuelle Missinterpretationen ausschließt. Dieselbe Geläufigkeit wie im Ausgangstext ist schwer zu erreichen. Weitere Umformulierungen des Titels wären auch möglich, aber in diesem begrenzten Rahmen können weitere Alternative nicht untersucht werden.

## 6 Fazit

Die wichtigste Erkenntnis dieser Studie war, dass die Kriterien der sangbaren Übersetzung und Übersetzungsproblemen tatsächlich auch in kleineren, „minimalen“ Rahmen vorkommen und betrachtet werden können. Die Studie war ein interessanter Prozess, der allerdings in diesem kleinen Umfang relativ oberflächlich behandelt werden konnte. Die Möglichkeiten der sangbaren Übersetzung wurden trotzdem genügend erleuchtet. Dadurch konnte festgestellt werden, dass ein kurzes Stück dem Übersetzer dieselben Schwierigkeiten bereiten kann als beispielsweise Lieder oder andere längere Stücke und multimodale Werke. Bei längeren Liedertexten könnten die Aspekte der Sangbarkeit auch tiefgreifender beobachtet werden. Multimodalität als ein weiterer Faktor stellt einen Vielfalt an Blickpunkten für Forschung dar. Es sei auch, dass die Textübersetzung in eine Nebenrolle geraten könnte. Bilder vermitteln auch Information und zusammen mit Notenschrift als ein selbstständiges semiotisches System können beide auch ohne Text funktionieren.

Mein eigener musikalischer Hintergrund war bei der Arbeit sehr behilflich und spielte bei der Wahl des Themas eine entscheidende Rolle. Das Thema mit Musik und sangbarer Übersetzung könnte noch tiefer untersucht werden. Diese Studie hat einen Überblick über das Forschungsgebiet verschaffen und gezeigt, dass das Gebiet weitere Aussichten auf ausführliche Forschung darstellt.